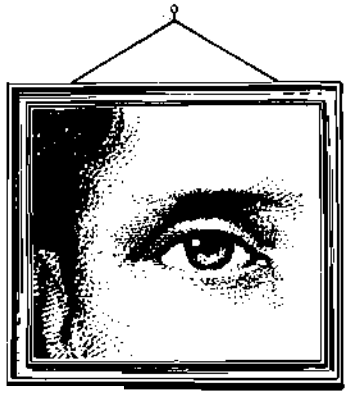
Fernando Torres - Editor SA.

Mikel Dufrenne

Fenomenología de la Experiencia Estética

VOLUMEN I

El Objeto Estético



Proemio: Román de la Calle

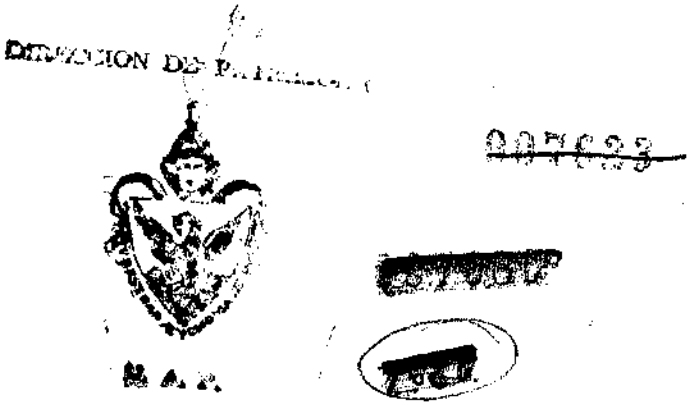
B1025996X

BH39
D9314
JR-3113

DIRECCION DE P...

007623

M.A.P.



Versión castellana a cargo de
Román de la Calle
del Colectivo de Estudios de la Comunicación Artística
(C.E.C.A.)
Departamento de Estética. Universidad de Valencia

Diseño de la cubierta: *Jorge Ballester*

Título original: *Phénoménologie de l'Expérience esthétique.*
I. L'Objet esthétique.

© De la edición original: *Presses Universitaires de France*, París 1953.
© De la edición castellana: *Fernando Torres - Editor, S. A.*.
Valencia 1982.

Fotocomposición: *Alcántara* - Pedro Andreu, 11 - Valencia (14)

ISBN: 84-7366-143-5
Depósito legal: V. 96 - 1982

Impreso en *Artes Gráficas Soler, S. A.* - La Olivereta, 28
Valencia (18) - 1982

PROEMIO

«La Estética, al estudiar una experiencia que es originaria, reconduce el pensamiento —y quizás la misma consciencia— al origen. Ahí reside su principal aporte a la filosofía.
Cada una de sus iniciativas se inscribe en la cultura.
Sin embargo la Estética concentra su atención más acá de lo cultural. Se esfuerza en captar lo fundamental: el sentido mismo de la experiencia estética, que es a la vez lo que la funda y lo que ella funda.
Determinar lo que hace posible la experiencia estética es siempre una cuestión crítica, que puede responderse orientando la crítica hacia una fenomenología y luego hacia una ontología».

MIKEL DUFRENNE
«L'apport de l'Esthétique à la Philosophie»,
Esthétique et Philosophie - I

Como reacción principalmente ante los distintos tratamientos empiristas de raíz positivista y frente al marcado psicologismo, el método fenomenológico —tras Husserl— supuso un replanteamiento fundamental. Una vuelta a las cosas mismas (zu den Sachen selbst), *procediendo mediante la* Wesensintuition, *para captar su naturaleza general (su esencia) a partir de un caso particular, poniendo provisoriamente «entre paréntesis» —de modo reductivo— no sólo la existencia misma del objeto que se estudia, sino también todo el bagaje de virtuales conocimientos y experiencias previas, a él adscribibles, con el fin de «dejar surgir» tan sólo lo que en cuanto* puro fenómeno *se hace presente a la conciencia, como* centro referencial de la intencionalidad.

El pensamiento estético no tardó en percatarse de que aquel enfoque, que subrayaba metodológicamente el carácter intencional *de la conciencia y la* intuición esencial *de los fenómenos, podía ser un adecuado camino para desarrollar sus propias investigaciones, dada la singular relevancia y el especial énfasis que la* relación objeto-sujeto *asumía dentro de esa perspectiva.*

Los hechos *estéticos y su problemática quedarán así como es lógico «reducidos» —aunque no perentoriamente—, desde las coordenadas fenomenológicas, al interés que los* objetos *correspondientes despierten en tanto que catalizadores intencionales de los diversos procesos que los* sujetos, *frente a ellos, desarrollan.*

En este sentido la Estética fenomenológica será prioritariamente de base objetivista, *y a partir de tales posibilidades se atenderá a la descripción de la* estructura *de las obras, a la investigación de su* relación de aparecer (Erscheinungsverhältnis), así como al análisis del acto propio de la experiencia estética, *coronándose el programa —según los casos— con un decantamiento ontológico (tácito o explícitamente formulado) y/o con una virtual dimensión axiológica.*

Desde este contexto, en el que al término «fenomenología» subyace actualmente una noción genérica que indica no tanto —ni exclusivamente— un método *sistemático como una amplia* orientación, *cabe encontrar también múltiples enlaces con otras modalidades de investigación (1). Pero al margen incluso de esta* flexibilidad *metodológica, que nos llevaría a rastrear y descubrir planteamientos de algún modo afines o conexiones diversas con otras opciones, justo es subrayar —por su propia significación— el peso específico de la nómina de pensadores que han accedido, desde las coordenadas fenomenológicas, al ámbito de la Estética, entre los que cabe destacar figuras como Moritz Geiger, Nicolai Harmann, Roman Ingarden, Mikel Dufrenne, Guido Morpurgo Tagliabue o Dino Formaggio entre otros (2).*

(1) Morpurgo Tagliabue *La Estética contemporánea*, versión castellana de A. Pirk & R. Pochtar, ed. Losada, B. Aires 1971, pág. 483.

(2) Además de A. Banfi, W. Conrad o K. Jaspers, M. Heidegger, J.P. Sartre, y, en otras coordenadas diversas, M. Bense, S.C. Pepper o C. Piguet. Entre nosotros quizás Camón Aznar con *El arte desde su esencia* (Espasa Calpe, Madrid 1968) sea el representante más destacado.

A este respecto, la diversificada actividad filosófica de M. Dufrenne (París, 1910) se ha movido, con personal holgura y propia iniciativa, dentro del amplio marco general, ya indicado, constituido por los planteamientos fenomenológicos, aproximándose muy especialmente a lo que, cabría calificar —en el seno de la «fase francesa» de esta orientación del pensamiento— como opción existencial.

En efecto, entre la «fenomenología trascendental» específicamente husserliana y la actual «fenomenología hermenéutica», Dufrenne opta claramente por seguir más de cerca —aunque introduciendo oportunos recursos— las líneas establecidas a este fin por J.P. Sartre y M. Merleau-Ponty, admitiendo que si el quehacer fenomenológico consiste básicamente en la «descripción que apunta a una esencia, entendida ésta, en sí misma, como significación inmamente al fenómeno y dada en él», sin embargo este descubrimiento de la esencia hay que conseguirlo paulatinamente «por un desvelamiento y no por un salto de lo conocido a lo desconocido. Debiendo aplicarse la fenomenología antes que nada a lo humano ya que la conciencia es conciencia de sí: y ahí radica el modelo del fenómeno, en el aparecer como aparecer del sentido en sí mismo».

Fiel a tal presupuesto existencial —aunque sin desdeñar otros supuestos complementarios como tendremos ocasión de constatar— M. Dufrenne ha centrado sus numerosas investigaciones principalmente en tres dominios (así como en sus mutuas intersecciones):

a) LA ESTÉTICA: Phénoménologie de l'expérience esthétique *(1953),* Le Poétique *(1963),* Esthétique et Philosophie *(1967-76),* Art et Politique.

b) LA ANTROPOLOGÍA FILOSÓFICA: Karl Jaspers et la Philosophie de l'existence *(1947) (3),* La personnalité de base, un concept sociologique *(1953),* Pour l'homme: Essai *(1968).*

c) LA FILOSOFÍA DEL LENGUAJE: Language and Philosophy *(1963).*

Así como otra serie de obras como Jalons *(1966), que recoge un conjunto de ensayos,* La notion d'a priori *(1959) o* Subversion/Perversion

(3) Trabajo realizado en colaboración con Paul Ricoeur.

(1977) (4), lo que nos puede dar una idea aproximada de su personalidad filosófica.

Desde las coordenadas de este comentario introductorio hemos de ser conscientes de que el análisis del hecho artístico *—entendido* lato sensu *como complejo proceso, condicionado interna y externamente por múltiples dimensiones y constituido por diversos elementos y subprocesos— se presenta ante el investigador como una ardua tarea* interdisciplinar, *que obliga a admitir, en consecuencia, como punto de partida insoslayable, la disparidad de enfoques que comporta, así como la posibilidad de ser asumido objetivamente desde muy distintas opciones metodológicas. En este sentido, es obvio constatar que objeto y método mutuamente se codeterminan y matizan.*

En su estudio en torno a la experiencia estética, Mikel Dufrenne delimita puntualmente cuál va a ser el área abarcada por su singular descripción fenomenológica y cuál su objetivo fundamental. De hecho Dufrenne se marca como meta el desarrollo de una crítica de la experiencia estética, *y en función de tal planteamiento irá presentándonos sistemáticamente los apartados necesarios que preceden —y conducen— al fin propuesto. Quizás aquí radique la auténtica clave de lectura —y de escritura— de este texto.*

Dejando a un lado el problema de la instauración de la obra de arte —de la constitución del objeto artístico— y poniendo, en principio, toda su atención tanto sobre «el sentido» propio como sobre «las condiciones» que hacen posible el tipo de experiencia que el sujeto contemplador dialécticamente desarrolla, Dufrenne deberá abordar en la primera parte de su trabajo una minuciosa labor descriptiva para perfilar, de entrada, la noción misma de objeto estético, *fenomenológicamente entendido (5), en relación a la obra de arte (así como los requisitos que su virtual* ejecución *o interpretación supone, su interrelación con el público y su concreta especificidad frente a otras categorías de objetos y seres) y además destacará asimismo dos cuestiones básicas y cruciales: «la mundanidad del objeto estético» y su propio estatuto existencial, es decir su particular «modo de ser» (6).*

Sin embargo, para introducirse definitivamente en el estudio de la experiencia estética, necesitará abordar antes el análisis de la organización objetiva de la obra de arte en cuanto que totalidad estructurada y potencial instauradora de sentido. A ello dedicará la parte segunda del trabajo, «regresando» de la descripción del objeto estético *a la* obra, *haciendo insistente hincapié en la correlación objeto/sujeto que subyace a la experiencia estética. Y partiendo a su vez de dos concretos estudios, uno en relación a la obra musical y otro referido a la obra pictórica (como prototipos respectivos de las artes temporales y espaciales) propone un perfil general de la* estructura de la obra de arte, *en la que distingue metodológicamente tres niveles: el del* dato sensible, *el del problema de la* representación *y el de la* expresión *(7).*

El análisis planteado por Dufrenne evidencia, desde sus propios esquemas, la importancia que concede a lo que podríamos denominar, utilizando los términos de R. Jakobson, la «función poética» de la obra (8), y que tanto ha sido tenida en cuenta avant la lettre, *por la escuela semántica norteamericana (9). Así la* apoteosis de lo sensible, la hipóstasis del significante, *la* autorreflexividad *como autorreferencia o el* valor presentativo *de la obra son otros tantos rasgos convergentes que van siendo rastreados a partir de estrategias fenomenológicas como índices constitutivos de una particular axiología estética, que se irán luego incrustando progresivamente en una opción ontológica, de marcada raiz hegeliana.*

(4) Igualmente ha publicado numerosos ensayos en la *Revue d'Esthétique*, que codirige actualmente junto con Et. Souriau y Olivier Revault d'Allonnes. Para una bibliografía más completa puede consultarse *Vers une esthétique sans entrave*, Union Générale d'Editions, col. 10/18, nº 931. París 1975, páginas 143 y ss., recogida por Lise Bovar. Se trata de una colección de textos de varios autores ofrecidos como homenaje a M. Dufrenne.

(5) Para una breve pero interesante puntualización, «paralela» a la de Dufrenne, puede consultarse la relación establecida por R. Ingarden entre *objeto artístico* y *objeto estético*. *Cfr.* «Artistic and Aesthetic Values» en *The British Journal of Aesthetics*, Vol. IV, nº 3, 1964, páginas 198-213. Existe versión castellana de S. Mastrángelo en ed. Fondo de Cultura Económica, México 1976, en el colectivo titulado *Estética* prologado y editado por Harold Osborne.

(6) Las puntualizaciones que, frente a la fenomenología, realiza a este respecto Et. Gilson en *Pintura y Realidad*, versión castellana de M. Puentes, ed. Aguilar, Madrid 1961, pueden aclarar la presente problemática como contrapunto polémico.

(7) Indudablemente la influencia de Et. Souriau sobre los planteamientos de M. Dufrenne en relación a la estructura de la obra es digna de tenerse en cuenta. *Cfr. La correspondencia de las artes*, versión castellana de M. Nelken, ed. Fondo de Cultura Económica, México 1965, parte tercera «Análisis existencial de la obra de arte».

(8) *Cfr.* R. Jakobson *Essais de linguistique générale*, ed. Minuit, París 1963, cap. XI. Existe versión castellana homónima en dos volúmenes en ed. Seix Barral y Siglo XXI.

(9) Figuras representativas a este respecto son S. Langer, W. Morris o Richards.

Entre la realidad del «en-sí» y el funcional «para-nosotros», el objeto estético aparecerá no sólo como un «en-sí-para-nosotros», sino como un «para-sí», con un sentido intrínseco, organicista, entitativo, que llevará a Dufrenne al juego metafórico de calificarlo de «quasi objeto».

De este modo la clave metodológica se va paulatinamente desvelando: Mikel Dufrenne poniendo a punto la descripción fenomenológica *avanza sus intenciones de desarrollar un* análisis trascendental *para abordar y penetrar finalmente, como colofón, en el ámbito de lo propiamente* ontológico.

Cuando, en la tercera parte, se entra propiamente en la «fenomenología de la experiencia estética», se arranca para su recapitulación de la división ya apuntada en el análisis de la estructura de la obra para ir paralelamente estudiando los correspondientes niveles experienciales: presencia, representación y reflexión (10). De este modo se consigue correlacionar la experiencia estética con cada estrato —la estructura— de la obra. Dufrenne matiza así, con sorprendente maestría, conceptos como el de «imaginación» y el de «sentimiento» (además del fenómeno perceptivo y reflexivo) hasta llegar a la noción de profundidad *en la que objeto y sujeto se refuerzan correlativamente dando lugar a la densidad e intensión estética de base*

(10) Si se recopilara en un cuadro la correspondiente relación de niveles podría quedar establecida la conexión en el siguiente sentido:

Niveles estructurales de la obra	*Niveles fenomenológicos de la experiencia estética*
Materia sensible	Presencia
Mundo representativo	Representación —Imaginación—
Expresión	Reflexión —Sentimiento—

*antropológica y aspiraciones ontológicas (11), que nuevamente apuntan hacia el carácter organicista (*quasi-objeto*) de la propia obra.*

La experiencia estética supone a la vez, como condición y como rasgo delimitador, el mantenimiento, por parte del sujeto, de una determinada actitud estética, *que Dufrenne diferenciará —definiéndola— de otras actitudes (de utilidad, de agradabilidad, de conocimiento, de volición o de amabilidad). Con ello se habrá concluido tanto el estudio del objeto como del sujeto y sus específicas correlaciones en el ámbito estético. Pero, sin embargo, faltará coronar el trabajo desde una perspectiva* crítica, *apelando a la posible constitución de una* estética pura *y al apuntalamiento de la* significación ontológica de la experiencia estética.

Este será el objetivo de la cuarta y última parte del trabajo desarrollado por Dufrenne. El problema de los a priori *(12) toma en este contexto un giro muy especial: se trata de determinar los factores apriorísticos de la* afectividad *en cuanto que perfilan precisamente la relación sujeto/objeto. Y ello porque —en una triple determinación— el* a priori *es «en el objeto» lo que lo constituye como tal (por ello es constituyente); es «en el sujeto» lo que posibilita una cierta capacidad de abrirse al objeto y predeterminar así su aprehensión, hecho éste que de algún modo conforma al propio sujeto (por ello es existencial); y, a su vez, el mismo* a priori *puede ser objeto de conocimiento (también* a priori*).*

Si, pues, el a priori *califica conjuntamente al objeto y al sujeto, y especifica su reciprocidad, será posible determinar tales estructuraciones apriorísticas según las formas de relación desarrolladas entre el sujeto y el objeto (13).*

M. Dufrenne rastreará las formas a priori *en los tres niveles ya apuntados en la estructura de la obra y en la fenomenología de la experiencia estética, es decir en la presencia, la representación y el sentimiento, cuando «a cada aspecto del objeto vivido, representado o sentido corresponda una actitud del sujeto en cuanto que viviente, pensante y sintiente». Con ello el*

(11) Pueden descubrirse los claros ecos de la «idoneidad formal subjetiva» kantiana hábilmente replanteados en un contexto y alcance diferentes.

(12) Cuestión que interesará ampliamente a Dufrenne ésta de los *a priori*. *Cfr*. además del texto de 1959 ya citado (*La notion d'a priori*) el trabajo precedente «Significations des apriori» en *Bulletin de la Société Française de Philosophie*, 1955.

(13) *Cfr* Vol. II, cap. 1 de la parte cuarta.

alejamiento de los supuestos kantianos se evidencia y ensancha, diferenciando unas formaciones apriorísticas corporales *(Merleau-Ponty), otras en relación a la* representación, *que determinan la posibilidad de un conocimiento (Kant), y, en tercer lugar, en conexión al* sentimiento *se hallarían los* a priori afectivos, *que abrirían un mundo vivido y sentido en la propia profundidad personal del sujeto.*

Sobre todo ello apuntará la posibilidad de conforma una estética pura, *que discierna y recensione tales* a priori *de la afectividad (14) en cuanto categorización de la Estética.*

Pero establecido el corpus apriorístico afectivo en la interconexión sujeto/objeto, Dufrenne decantará su significación y su alcance hacia el ámbito ontológico: «el a priori no puede ser a la vez una determinación del objeto y una determinación del sujeto a no ser que sea una propiedad del ser, anterior a la vez al sujeto y al objeto, haciendo precisamente posible la afinidad del sujeto y del objeto» (15).

De esta manera el dominio estético fundado en el nivel existencial *del sujeto y en el* cosmológico *del objeto se corona con el nivel* ontológico. *El ámbito del ser asume así los esfuerzos de una metodología fenomenológica que atendiendo a la obra y a la experiencia estética, transita por las coordenadas categoriales —apriorísticas— para apuntar al desarrollo de una peculiar* Ontoestética, *cuando menos discutible, por el ambiguo e hipotético modo en que se desarrolla.*

Sin embargo, justo es reconocer que el trabajo efectuado por Dufrenne consigue valiosas descripciones tanto en relación con el objeto estético como respecto a la experiencia y la actitud que lo hacen posible en la dialéctica comunicativa que se establece entre el sujeto contemplador y la obra.

Este texto —ya clásico— supone, por tanto, en múltiples aspectos, un aporte fundamental en la historia del pensamiento estético contemporáneo. Y su versión castellana, tanto tiempo retardada, se hacía —en este sentido— necesaria y obligatoria, al igual que sucede con otros muchos trabajos, también básicos para la Estética actual, que han sido y siguen siendo injustificadamente marginados por la actividad editorial.

Universidad de Valencia, marzo 1981

ROMÁN DE LA CALLE

(14) «Diremos que una cualidad afectiva es un *a priori* cuando, expresada por una obra, es constituyente del mundo del objeto estético y, a la vez, sirviendo ello de verificación, puede ser captada —sentida— independientemente del mundo representado, de la misma forma en que Kant afirma que podemos concebir un espacio o un tiempo sin objeto» *Ib.* epígrafe 3°, cap. 1, parte IV.

(15) *Ib.* Vol.II parte cuarta, cap. 4°, epígrafe 1°.

INTRODUCCIÓN

EXPERIENCIA ESTÉTICA Y OBJETO ESTÉTICO

Emprender una reflexión sobre la experiencia estética puede parecer ambicioso, pero permítasenos precisar nuestro propósito e indicar sus límites. La experiencia estética que nosotros queremos describir — para hacer luego su análisis transcendental e intentar desprender su significación metafísica— es la del espectador, excluyendo la del propio artista. Ciertamente, hay una experiencia estética del artista; el examen del «hacer» artístico es frecuentemente la vía real de la estética. Muchas estéticas, y la clasificación de las artes que a veces proponen, están fundadas sobre una psicología de la creación. Así ocurre con la de Alain, en la cual el espectador desempeña si no la figura de creador, si al menos la de actor, como en el ritual, que ocupa el primer lugar entre las artes, ya que éstas siempre tienen algo de ceremonia, y en la que incluso en las artes «solitarias», la catarsis que se opera en el espectador viene a ser una imagen de lo que es en el autor el beneficio de la creación (1). Muy especialmente las estéticas «operatorias», que han suplantado hoy en día a las estéticas «psicologistas», al considerar la obra, ponen el acento sobre lo que en ella es el resultado de un hacer, y están en guardia contra un análisis del sentir que siempre corre el riesgo de deslizarse hacia el psicologismo y de subordinar el *esse* de la obra a su *percipi*. Y, ciertamente, el estudio del hacer es una buena introducción a la estética: rinde tributo a la realidad de la obra y pone al descubierto los problemas importantes relativos a las relaciones de la técnica y del arte. Sin embargo ella no está exenta tampoco de peligro: por una parte, en efecto, no ofrece una garantía absoluta contra la trampa del psicologismo; se puede extraviar en la evocación de la coyuntura histórica o de las circunstan-

cias psicológicas de la creación. Por otra parte, al asimilar la experiencia estética a la del artista, tiende a subrayar ciertos rasgos de esta experiencia, exaltando por ejemplo una especie de voluntad de poder a expensas del recogimiento que sugiere por el contrario la contemplación estética.

No es por evitar estos peligros por lo que hemos elegido estudiar la experiencia del espectador, pues a nuestro propósito le esperan, como se verá, los peligros inversos. Y pensamos que un exhaustivo estudio de la experiencia estética debería unir de todas formas las dos aproximaciones. Pues, si es cierto que el arte supone la iniciativa del artista, es verdad también que espera la consagración de un público. Y, en profundidad, la experiencia del creador y la del espectador no se dan sin comunicación: pues el artista se hace espectador de su obra a medida que la crea, y el espectador se asocia al artista al reconocer su actividad en la obra. Por esto, limitándonos a la experiencia del espectador, tendremos asimismo que evocar al autor; pero el autor del que trataremos es el que la obra revela y no el que históricamente la hizo; y el acto creador no es necesariamente el mismo según sea el que realizó el autor o el que el espectador imagina a través de la obra. Es más, si hay que ser un poco poeta para gustar de la poesía o comprender la pintura, nunca será de la misma manera que el poeta o que el pintor reales: crear y fruir la creación seguirán siendo dos comportamientos muy diferentes, y que quizá se encuentren muy raramente en un mismo individuo; penetrar a través de los entresijos de la obra en la intimidad del artista no es ser artista. Ciertamente, si «la estética», considerada un instante como lo «religioso» o lo «filosófico», es decir, como una categoría del espíritu absoluto a la manera de Hegel, se encarna, si una «vida estética» se realiza, parece que será preferentemente en ciertos artistas ejemplares antes que en individuos pertenecientes a un público anónimo. ¿Cómo comparar la prolongada pasión del creador y la mirada feliz que se posa sólo un instante sobre su obra? Si el arte tiene una significación metafísica, prometeica o no, ¿no es acaso por el querer oscuro y triunfante del que inventa un mundo? Sin duda. Pero primeramente, no es seguro que el poeta verdadero tenga el alma poética que se abre ante el lector: una estética de la creación habría de explicar que el genio puede habitar a veces en personalidades que la psicología autoriza a catalogar de mediocres y debería también justificar que el espíritu «sopla» donde quiere. Y una estética del espectador se ahorra al menos la decepción de saber que Gauguín era un borracho, que Schumann murió loco, que Rimbaud abandonó la poesía por ganar dinero, y que Claudel no comprendió su propia obra. En segundo lugar, si se puede rendir homenaje al acto del genio, encontrarle un valor ejemplar y a veces un sentido metafísico, es yendo desde su obra a su vida, y, por consiguiente, a condición de que su obra sea reconocida primero; son el consentimiento y el fervor del público los que salvan a Van Gogh de ser solamente un esquizofrénico, Verlaine un borracho, Proust un invertido vergonzoso y Genet un golfo. En tercer lugar, si la experiencia del espectador es menos espectacular, no es menos singular y decisiva. Paradójicamente, se puede decir que el espectador que tiene la responsabilidad de consagrar la obra, y a través de ella de salvar la verdad del autor, debe necesariamente adecuarse a esta obra más que el artista para hacerla. Para desarrollarse en el mundo de los hombres la «estética» debe movilizar tanto la vida estética del creador como la experiencia estética del espectador.

Desde luego ni remotamente pensamos en desacreditar el estudio de la primera; pero no puede confundirse con el estudio de la segunda; cualquiera que sea el interés que haya en confrontarlas, los objetos de estos dos estudios son diferentes, incluso aunque se impliquen mutuamente, es decir si el creador se dirige al espectador de su obra, e inversamente si el espectador comunica con el creador y participa de alguna manera en sus actos. Quizá por esto nos hemos creído autorizados a elegir, para su estudio, la experiencia del espectador sin entrar en la experiencia del artista. Una reflexión sobre el arte, sea como hecho sociológico, como hecho antropológico, o incluso como categoría del espíritu bajo una perspectiva hegeliana, tendrán sin duda que orientarse hacia la actividad creadora. Por el contrario, nos parece que la reflexión sobre la experiencia estética debe orientarse prioritariamente hacia la contemplación ejercida por el espectador ante el objeto estético; y en este sentido llamaremos en adelante experiencia estética a la experiencia del espectador, aunque sin pretender, digámoslo una vez más, sea la única.

Pero esta elección conduce a una dificultad particular. Hay que definir adecuadamente la experiencia estética a partir del objeto ante el que se gesta la experiencia estética y que nosotros denominaremos objeto estético. Ahora bien, para hacer a su vez referencia a este objeto, no podemos invocar a la obra de arte identificándola con el resultado de la actividad del artista; el objeto estético no puede definirse a sí mismo más que como corre-

lato de la experiencia estética. ¿No vamos a caer con ello en una especie de círculo? Habrá que definir el objeto estético por la experiencia estética y la experiencia estética por el objeto estético. En este círculo se cataliza todo el problema de la relación objeto-sujeto. La fenomenología lo asume y lo nomina al definir la intencionalidad y describe asimismo la solidaridad de la *noesis* y del *noema* (2). Hay una significación antropológica que volveremos a encontrar constantemente al evocar la percepción estética: atestigua que el ámbito de lo sensible, exaltado por esta percepción, es, según una vieja fórmula, el acto común del sujeto que siente y de lo sentido, dicho de otra manera, que entre la cosa y el que la percibe hay un entente previo anterior a todo *logos*. Pero quizás esto no pueda ser justificado más que por una ontología como aquélla por la que Hegel interpreta y reformula la filosofía transcendental de Kant: la conciencia que apunta al objeto es constituyente, pero a condición de que el objeto se preste a la constitución; la subsunción no es posible más que si se presupone una auto-constitución del objeto que comprende de algún modo al sujeto, siendo sujeto y objeto un momento de lo absoluto cuya finalidad así se atestigua; la pareja sujeto-objeto se constituye a sí misma, realizándose en beneficio de lo absoluto. Así se diría que la estética se realiza como momento de lo absoluto o como absoluto, y que al mismo tiempo aclara o hace presentir lo que es lo absoluto: la afinidad sujeto-objeto atestigua una unidad que es algo así como la sustancia spinozista puesta en movimiento, el ser-al-término-de-las-oposiciones en el que la idea y la cosa, el sujeto y el objeto, el noema y la noesis, están dialécticamente unidos. Pero este círculo, fuera de toda interpretación, tiene desde ahora para nosotros una doble incidencia, de doctrina y de método.

De doctrina, puesto que tendremos siempre que preguntarnos si el objeto estético, al estar unido a la percepción en la que aparece, se reduce a este aparecer o comporta un en-sí; tendremos que vérnoslas siempre con un idealismo o un psicologismo al acordarnos de que la percepción, estética o no, no crea un objeto nuevo, y que el objeto, en tanto que estéticamente percibido, no es diferente de la cosa objetivamente conocida o producida que solicita dicha percepción (esto es, en el darse, en el ocurrir, vamos a decirlo de una vez, de la obra de arte). En el interior de la experiencia estética que los une, se puede pues distinguir, para estudiarlos, el objeto y la percepción. Esta distinción aparece como legítima si se observa que la unidad

del sujeto y del objeto no es un compuesto de naturaleza tal que sea reacio al análisis, y, más exactamente, si se tiene en cuenta que la intencionalidad que expresa esta unidad no excluye el realismo. Existe quizás un plano donde esta disociación no es posible, es aquél donde la reflexión fenomenológica desemboca en la reflexión absoluta a la manera de Hegel; donde se piensa la identidad de la conciencia y de su objeto, siendo conciencia y objeto dos momentos de la dialéctica del ser, inseparables y finalmente idénticos. Pero hay también otro plano donde la conciencia, en tanto que conciencia individual de un sujeto, capaz de atención, de saber y de diversas actitudes, surge al mundo, «llevada» por una individualidad, y se opone a este objeto: es aquí cuando el nivel transcendental se desliza hacia la antropología y cuando la fenomenología es una psicología sin psicologismo. Se puede pues considerar el sujeto aparte y a la conciencia como subjetiva, como modo de ser de ese sujeto; y el mismo objeto puede también ser tratado aparte. Pues la misma reflexión que descubre la relación del noema con la noesis, descubre también que esta relación se opera ya más acá de la conciencia, que es fundada en tanto que funda, y dotada de sentido a condición de que posea unos datos. Nosotros estamos en el mundo, y esto significa que la conciencia es principio de un mundo y que todo objeto se revela y se articula según la actitud que ella adopte y en la experiencia que incorpore, pero esto significa también que esta conciencia se despierta en un mundo ya arreglado donde se encuentra como heredera de una tradición, beneficiaria de una historia, y donde afronta por sí misma una nueva historia. Por lo tanto, la conciencia justifica así una antropología que muestre cómo se adapta a unos datos naturales o culturales, aunque tales datos no tengan sentido transcendentalmente más que en relación a ella. La conciencia constituyente es a la vez también una conciencia natural. Y esto porque: 1°. Se la puede describir en su advenimiento y en su génesis; 2°. Se puede presuponer su objeto y tratar del objeto antes que de la conciencia, aunque no haya objeto más que para una conciencia. Autoriza a ello también el hecho mismo de la inter-subjetividad que está en la raíz de la historia y que tiene su equivalente antropológico en lo que Comte llama la humanidad: hay siempre alguien para quien el objeto es objeto; yo puedo hablar del objeto que está delante de otro porque este objeto es tal ya para mí, o inversamente. En este sentido, si el objeto se presupone, si siempre es algo ya dado, la conciencia también se presupone, y está siempre ya presente. De esta forma el ob-

jeto es siempre relativo a la conciencia, a una conciencia, y esto es así precisamente por ser la conciencia simpre relativa al objeto, viniendo al mundo en una historia en la que es múltiple, donde la conciencia cruza la conciencia al reencontrar el objeto. Se puede pues distinguir entre objeto estético y percepción estética. Pero entonces, ¿cómo definir el objeto estético, y qué orden instituir entre los dos momentos del estudio?

Esto plantea un problema de método. Si se parte de la percepción estética, se está tentado a subordinar el objeto estético a dicha percepción. Y se acaba entonces por conferir un sentido lato al objeto estético: es estético todo objeto que sea «estetizado» por una experiencia estética cualquiera; y por ejemplo se podría llamar objeto estético a la imagen, si es que la hay, que el artista se hace de su obra antes de haberla emprendido, a condición solamente de que se precise que se trata entonces de un objeto estético imaginario. Se podría igualmente extender el término a objetos del mundo natural: cuando hablamos de lo bello en la naturaleza se hace siempre en este sentido: la relación existente entre un pino y un arce que Claudel descubre en un camino japonés, una silueta inmovilizada un instante por la mirada, el paisaje contemplado al finalizar una escalada... son objetos estéticos con el mismo título que un monumento o una sonata. Pero la definición de experiencia estética carece entonces de rigor, porque no introducimos en tal definición del objeto estético suficiente precisión. ¿Y cómo conseguirlo? Subordinando la experiencia al objeto en lugar de subordinar el objeto a la experiencia, y definiendo el objeto mismo por la obra de arte.

Esta es la vía que nosotros vamos a tomar, y rápidamente veremos lo que ganamos con ello: porque la presencia de las obras de arte, y la autenticidad de las más perfectas, es algo que nadie discute, y el objeto estético, si se le define en función de ellas, será fácilmente determinable; y a la vez, la experiencia estética que se describirá será ejemplar, preservada de las impurezas que posiblemente se insinuen en la percepción de un objeto estético perteneciente al mundo natural, como cuando, al contemplar un paisaje alpino, se mezclan las impresiones agradables suscitadas por la frescura del aire y el perfume del heno, el placer de la soledad, el gozo de la escalada o el vivo sentimiento de libertad. Pero se puede también lamentar que el examen del objeto estético natural se vea siempre postergado. Creemos sin embargo que hemos elegido un buen método porque la experiencia tenida ante una obra de arte es seguramente la más pura y quizás también históricamente la primera, y además porque la posibilidad de una «estetización» de la naturaleza plantea, a una fenomenología de la experiencia estética, problemas a la vez psicológicos y cosmológicos que corren el riesgo de desbordarla. Por esto nos reservamos su estudio para un trabajo ulterior.

Partiremos, pues, del objeto estético y lo definiremos arrancando de la obra de arte. En rigor estamos autorizados a ello por cuanto acabamos de decir: la correlación del objeto y del acto que lo capta no subordina el objeto a este acto; se puede pues determinar el objeto estético considerando la obra de arte como una cosa del mundo, independientemente del acto que la refrenda. ¿Quiere esto decir que deberemos identificar objeto estético y obra de arte?. No exactamente. Primero, por una razón de hecho: la obra de arte no agota todo el campo de los objetos estéticos; no define más que un sector privilegiado, desde luego, pero restringido. Y además por una razón de derecho: el objeto estético no se puede definir más que con referencia, al menos implícita, a la experiencia estética, mientras que la obra de arte se define al margen de esta experiencia y como aquello que la provoca. Los dos son idénticos en la medida en que la experiencia estética apunta y alcanza precisamente al objeto que la provoca; y en ningún caso hay que poner entre ellas la diferencia existente entre una cosa ideal y una cosa real, bajo pena de caer en el psicologismo desestimado por la teoría de la intencionalidad: el objeto estético está en la conciencia como no estándolo, e inversamente la obra de arte no está fuera de la conciencia, en cuanto que cosa entre las cosas, más que como referida siempre a una conciencia. Pero sin embargo un matiz los separa, que nuestro estudio deberá respetar (y que se esclarecerá por otro lado en las artes donde la creación exige una ejecución): los dos son noemas que tienen el mismo contenido, pero difieren en que la noesis es distinta: la obra de arte, en tanto que está en el mundo, puede ser captada en una percepción que descuida su cualidad estética, como cuando en un espectáculo no estoy atento, o cuando se busca comprenderla y justificarla en lugar de «sentirla», como puede hacer el crítico de arte. El objeto estético es, por el contrario, el objeto estéticamente percibido, es decir percibido en tanto que estético. Y esto marca la diferencia: el objeto estético es la obra de arte percibida en tanto que obra de arte, la obra de arte que obtiene la percepción que solicita y que merece, y que se realiza en la conciencia dócil del espectador; dicho brevemente, es la obra de arte en tanto que percibida. Y es así como tendremos que definir su estatus ontoló-

gico. La percepción estética fundamenta el objeto estético, pero reconociendo su derecho, es decir sometiéndose a él; de algún modo podemos decir que lo completa pero que no lo crea. Percibir estéticamente, es percibir fielmente; la percepción es una tarea, pues hay percepciones torpes que deforman el objeto estético, y sólo una percepción adecuada puede realizar su cualidad estética. Por esto, cuando nosotros analicemos la experiencia estética, presupondremos una percepción adecuada: la fenomenología será implícitamente una deontología. Pero presuponemos también la existencia de la obra de arte que requiere esta correcta percepción. Así podemos salir del círculo donde nos encierra la correlación del objeto estético y de la experiencia estética. Pero salimos de él sólo a condición, no lo olvidemos, de definir antes que nada, el objeto como objeto para la percepción, y la percepción como percepción de ese objeto (lo que, por otra parte, nos obligará a redundancias, y también a desarrollar muy particularmente las dos primeras partes de este trabajo, que tratan sobre el objeto estético y sobre la obra de arte).

Otra cuestión se nos va a presentar en este trayecto. Pero, en principio, la dificultad que nos detuvo se puede expresar de otro modo. Al decidir romper el círculo donde nos encierra la correlación del objeto y de la percepción estética, tomando la obra de arte como punto de partida de nuestra reflexión para reencontrar a partir de ella el objeto estético, y en consecuencia la percepción estética, estamos recurriendo a lo empírico y a la historia: ¿no se da ahí un *saltus mortalis* para un análisis pretendidamente eidético? No lo creemos. Max Scheler nos enseña que las esencias morales se descubren históricamente sin ser, sin embargo, totalmente relativas a la historia. ¿No ocurre lo mismo con la esencia de la experiencia estética? Ciertamente, la fenomenología no puede recusar el hecho que aporta la antropología al mostrar el advenimiento de la conciencia estética en el mundo cultural; antes bien la justifica cuando demuestra que el sujeto está unido al objeto, no solamente para constituirlo, sino para constituirse. La experiencia estética se cumple en un mundo cultural donde se ofrecen las obras de arte y en donde se nos enseña a reconocerlas y a fruir de ellas: sabemos que ciertos objetos «se acogen» a nosotros y esperan que les rindamos justicia. No es posible ignorar las condiciones empíricas de la experiencia estética, como tampoco aquéllas a las que está sometido el desarrollo del pensamiento lógico de la ciencia o de la filosofía. Hay pues que retornar a lo

empírico para saber cómo se realiza de hecho la experiencia estética.

La historia es para la humanidad ese «he ahí» que se hunde hacia la prehistoria, como lo es para el individuo el oscuro enigma de su nacimiento que atestigua que estamos en el mundo porque hemos venido a él. Y así es como la obra de arte está ya ahí, solicitando la experiencia del objeto estético, y proponiéndose, como tal, a nuestra reflexión en punto de partida. Pero la historicidad de la producción artística, la diversidad de las formas de arte o la de los juicios del gusto no implican sin más un relativismo ruinoso para una eidética del arte comó tampoco la historicidad del *ethos* lo implica en Scheler para una eidética de los valores morales. Que el arte se encarne en múltiples facetas atestigua la potencia que hay en él, la voluntad de realizarse; y esto debe estimular y no desconcertar la «comprehensión». Nosotros lo sabemos muy bien hoy en día, ahora, cuando los museos acogen y consagran todos los estilos, y el arte contemporáneo persigue y busca sus más extremas posibilidades.

Parece en efecto que la reflexión estética se encuentra hoy en un momento privilegiado de la historia: un momento en el cual el arte se expande. La muerte del arte que anunciaba Hegel, consecutiva en el fondo, para él, de la muerte de Dios y del advenimiento del saber absoluto, significa quizás la resurrección de un arte auténtico que no tiene otra cosa que decir más que mostrarse a sí mismo. Puede incluso que la experiencia estética, tal como nosotros intentaremos describirla, sea en la historia un descubrimiento reciente; se sabe, y nosotros lo recordaremos que Malraux se hizo el campeón de esta idea: el objeto estético, en la medida que es solidario de esta experiencia, e incluso aunque la obra sea muy antigua, aparecerá en nuestro universo como un astro nuevo; hoy nuestra mirada, liberada al fin, es capaz de rendir a las obras del pasado el homenaje que sus contemporáneos no habían sabido dedicarles, y de convertirlas en objetos estéticos... No podemos ignorar esta idea ni dejar de practicarla. Después de todo, lo que se puede decir de la experiencia estética en un época que ha descubierto los estilos primitivos y que ha atravesado el surrealismo, la pintura abstracta y la música atonal, quizás sea más válido que lo que al respecto podía decir Baudelaire en la época de Baudry y de Meissonier. (Baudelaire, que sin embargo no se equivocaba: que sabía exaltar a Delacroix y Daumier y no se engañaba sobre Ingres y el rafaelismo). Y, en todo caso, es necesario que interpretemos el papel que la historia nos impone, participando en la cons-

ciencia estética de nuestro tiempo. De la misma forma que el *homo aestheticus* es precisamente en la historia donde se encuentra frente a las obras de arte, así también nuestra reflexión se sitúa en la historia donde se topa ya con un cierto concepto y un determinado uso del arte. Pero se dirá que esta reflexión, así solicitada por la historia, se encuentra a su vez cargada por ello de relativismo. Sin embargo aunque la experiencia estética haya sido una invención reciente, una cierta esencia tiende a manifestarse en ella, y nosotros tenemos que esclarecerla. Lo que nosotros descubrimos en la historia, y gracias a ella, no es histórico en su totalidad: el arte mismo nos convence de ello, ya que es un lenguaje más universal posiblemente que el discurso racional, esforzándose en negar el tiempo donde perecen las civilizaciones. En nombre de una elucidación eidética, e incluso aunque ésta no sea posible más que gracias a la historia, nosotros podemos juzgar la historia, o al menos ampliar su alcance y mostrar que el fenómeno del arte ha podido manifestarse fuera de los límites históricos en los cuales se le ha circunscrito, en principio, para definirlo y que se ha podido esbozar gracias a un cierto estado histórico de la reflexión. Así puede ser que veamos que la experiencia estética no es totalmente una invención del siglo XX, como tampoco, según una célebre frase, el amor no es una invención del siglo XII; puede haber sido provocada a lo largo del tiempo por obras de arte muy diferentes, pero tiende siempre a realizar una forma ejemplar.

De esta manera nuestra investigación puede encaminarse hacia una ontología del arte que sólo nos limitaremos desde luego a evocar al final. Y esto es a lo que viene a parar cualquier tipo de reflexión sobre la historia cuando se admite que las esencias se descubren en ella. Pues, si la historia es el lugar de su aparición, ¿no lo es también de su cumplimiento? Y consecuentemente ¿acaso, en lugar de ser principio de relatividad, no es la historia servidora de lo absoluto? ¿No viene a ser el medio por el cual se realiza la verdad del arte y de la experiencia estética, que en sí misma no es histórica? ¿No hay que hablar del arte como de una especie de absoluto que suscita a la vez tanto a los artistas y a su público, como a las obras y las percepciones que les rinden justicia? La experiencia estética gracias a la cual pensamos descubrir el arte ¿no es acaso el acto del arte en nosotros, y el efecto de una especie de inspiración, paralela a la que embarga al artista?

Pero nuestro propósito es más modesto. Si nos referimos a lo empírico es, ante todo, para encontrar ahí un punto de partida para un estudio fenomenológico, ya que conviene distinguir lo que pertenece al objeto y lo que pertenece al sujeto. Partimos pues de esto, que por una parte hay obras de arte y por otra actitudes frente a estas obras de arte. Pero una dificultad, a la cual la historia no es extraña, nos detiene rápidamente: ¿Cómo elegir entre la multiplicidad que nos es ofrecida? Un primer problema se nos presenta debido a la diversidad de las artes. ¿No tendremos que pararnos para poner ahí al menos algo de orden? La clasificación de las artes, es, en efecto, una de las tareas comúnmente reivindicadas por el teórico de la estética.

Nosotros no la asumiremos, sin embargo, porque nuestro propósito es definir la experiencia estética en general, y por consiguiente insistir sobre lo que hay de común en todo arte. Se nos podría objetar que la diferencia de las artes es tal que no se puede hacer abstracción de ello, so pena de extraviarnos en generalidades insignificantes. Y ciertamente, habremos de tener en cuenta estas diferencias todas las veces que hayamos de analizar un cierto objeto o una cierta experiencia estética, partiendo para ello de una obra de arte determinada: una reflexión centrada en el arte no puede ir muy lejos sin introducir una clasificación de las artes. Pero una reflexión sobre la experiencia estética, incluso si se parte de la realidad empírica de las obras de arte, posiblemente gane no insistiendo sobre su diversidad para desentrañar, no tanto lo que hay de común entre ellas, sino lo que hay de esencial en esta experiencia; solamente cuando tengamos alguna idea de tal esencialidad podremos bosquejar la investigación de las estructuras comunes en las obras de las diversas artes (lo que podría introducir ulteriormente, por rebote, un análisis de sus diferencias). Si hay una unidad de las artes, si sociológicamente el arte puede ser considerado como una institución autónoma, y si, posiblemente, en el seno del *consensus* social, obedece a un dinamismo propio, ¿no se debe todo ello a que existe una unidad de la experiencia estética? Puede ocurrir —lo repetimos— que esta experiencia tome caminos diferentes a lo largo de la historia según que predomine tal o cual arte o, también, tal o cual educación del gusto. Pero Kant creía posible definir la ley moral incluso si, en rigor, ningún acto moral se hubiese jamás cumplido: de la misma forma se puede definir la experiencia estética, dejando de buscar ilustraciones de ello en la historia; precisamente buscando asirla en su especificidad, más allá de la diferencia de las artes, nos situaremos en la línea de una eidética.

Pero otro problema se presenta asimismo, y al que no podemos dejar de prestar atención: entre las inumerables obras creadas por las diversas artes, ¿cuáles hay que tener por auténticas y elegirlas para referirnos a ellas? Hay en efecto, en el mundo cultural al cual pertenecemos y que es el pan cotidiano de todas nuestras experiencias, objetos cuya cualidad estética no se prueba siempre claramente: ¿es un sillón plenamente un objeto estético? ¿Lo es la vajilla de Limoges en la que como? ¿Hay grados en la cualidad estética, como lo sugiere tan claramente la distinción tradicional entre artes menores y mayores? El problema lo ha resuelto M.E. Souriau con una solución ingeniosa, que consiste en medir no la cualidad estética de un objeto dado, sino la cantidad de «trabajo artístico» que interviene en su producción: siendo definido el arte por su «función skeuo-poética», es decir, como «actividad que apunta a crear cosas» (3), es posible distinguir, dentro de un proceso de fabricación dado, el trabajo propiamente creador y el trabajo simplemente productor, y así «establecer *cuantitativa y rigurosamente* el porcentaje, dentro del trabajo total (...), relativo al trabajo del arte» (4). Pero esta solución recurre al análisis del quehacer estético y, desde el punto de vista del espectador, donde es nuestro propósito situarnos, no es seguro que la podamos asumir. Desde este punto de vista, podría aportarse una respuesta al problema por una encuesta sociológica que estableciera los criterios al uso en cada sociedad y en cada época para discriminar lo que es considerado como arte auténtico, como obra de un artista y no de un mero artesano o una simple curiosidad para un coleccionista (5).

No podemos soñar ni siquiera en emprender tal sondeo. No porque no tenga interés, sino porque implica aceptar sin reserva el relativismo histórico y con ello se corre el riesgo de desalentar una investigación eidética. Los dibujos de los niños o las telas de los «pintores domingueros» nos instruyen sobre la pintura sólo si previamente nos hemos informado acerca de tales pintores; y las enseñanzas que nos pueden aportar conciernen mucho más a la psicología del pintor que a la esencia de la pintura (6). Nosotros pensamos contrariamente —aunque no haremos la verificación en este trabajo— que sólo a la luz de una cierta idea de lo que pueda ser el arte auténtico es viable el interrogarse acerca de los casos límites. Para responder a los problemas que presentan tanto el «arte salvaje», como las artes menores o los subproductos del arte, las músicas militares, los poemas de la musa de nuestras entretelas, los *Western* de Hollywood o los romances de

las revistas del corazón, hay que saber antes qué es la experiencia estética, y convenir que las obras limítrofes con las fronteras del arte no pueden despertarla para convertirse en objetos estéticos. Hacemos nuestra la expresión de Malraux: «Todo análisis de nuestra relación con el arte es vano si se aplica igualmente a dos cuadros, de los cuales uno es una obra de arte y el otro no lo es» (7).

Pero entonces, digámoslo una vez más ¿cómo determinar lo que es obra de arte y merece convertirse para nosotros en objeto estético? Llevaremos el empirismo a su límite, como hace Aristóteles para definir la virtud; nos uniremos a la opinión de los mejores, que acaba siendo la opinión común, la opinión de todos los que tienen una opinión. Diremos que es obra de arte todo aquello que es reconocido como tal y propuesto como tal a nuestro asentimiento. El empirismo nos suministra aquí el medio para no quedarnos en lo empírico: al aceptar los juicios y las elecciones que hace nuestra cultura, no nos rezagamos en buscar lo que cada cultura prefiere o consagra, no nos dejamos seducir por el relativismo estético; somos libres para investigar qué es la obra de arte y cómo provoca la experiencia estética sin deliberar indefinidamente sobre la elección de tales obras; nos sobra con poner de nuestra parte todas las ventajas que ofrece una tradición venerable: las obras de arte unánimemente consagradas son las que nos conducirán, lo más seguramente posible, al objeto estético y a la expreriencia estética.

Permítasenos abrir aquí un paréntesis importante. Más que fiarnos en principio de la opinión ¿por qué no buscar un criterio intrínseco de las obras auténticas? ¿No se puede definir el *quid propium* de los objetos estéticos? ¿No es la belleza? ¿No circunscriben el sector de los objetos estéticos el carácter de belleza o la pretensión a la belleza? Sin embargo nosotros evitaremos invocar el concepto de belleza. Y hay que decir porqué: es una noción que, según la extensión que se le dé, nos parece inútil a nuestro propósito o incluso peligrosa. Si, en efecto, se define la belleza como la cualidad estética específica y se da, como sucede corrientemente, a esta cualidad un acento axiológico, no se escapa al relativismo que se pensaba evitar: el subjetivismo acecha a todo juicio de valor, incluyendo los juicios del gusto que se pronuncian sobre la belleza, de suerte que el criterio objetivo que se esperaba encontrar se muestra inmediatamente como incierto. Parece preferible buscar en otra parte la esencia del objeto estético rechazando de la

cualidad estética todo acento axiológico, definiendo el objeto estético por su estructura, bien sea según el «hacer» que lo produce si se emprende una estética de la creación, o bien según su «aparecer» si se trata de emprender una estética de la experiencia estética. Tanto más cuando si se considera la experiencia estética en la que el sujeto toma consciencia del objeto estético, se verá que el sentimiento de lo bello es en ella muy discreto: si se le define por un cierto sentimiento de placer, no es seguro que este sentimiento se experimente siempre, ni siquiera que un juicio sobre el gusto se formule indefectiblemente; o, en el caso que se dé, es a menudo al margen del contacto que tomamos con la obra de arte y para expresar preferencias de las cuales tenemos consciencia, si actuamos de buena fe, que son subjetivas y no deciden nada sobre el ser de la obra. Según todo ello ¿puede realmente edificarse una estética que deje de lado toda valoración y no conceda a las valoraciones inmanentes a la experiencia del espectador más que la importancia limitada que merecen?

Pero se puede también definir lo bello exactamente de manera tal que sea viable al mismo tiempo emprender una estética objetiva que no se vea forzada a debatir indefinidamente para justificar sus valoraciones. Lo bello, así, designa claramente un valor que está en el objeto y que testifica su ser. Se le presta ya un sentido óntico cuando se le sitúa entre otras categorías estéticas, como lo bonito, lo sublime o lo gracioso, categorías que apuntan menos a la impresión producida por el objeto que a su estructura misma, y que invitan a rendir cuenta de esta impresión por medio de esta estructura. Pero entonces parece que lo bello no puede dar lugar a un análisis tan preciso como el que se puede hacer de lo sublime, o de lo gracioso, de lo cual R. Bayer ha dado un estimable ejemplo; todas las definiciones que han propuesto sobre esto las estéticas dogmáticas parecen insuficientes. No obstante, un cierto arte, que se puede llamar clásico y cuyas tradiciones están aún vivas, se esforzó en hacer de lo bello una categoría estética determinada, y, lo que es más, una categoría predominante y exclusiva, insistiendo sobre ciertos rasgos domintantes, como la armonía, la pureza, la nobleza, la serenidad, de todo lo cual una *Madona* de Rafael, un *Sermón* de Bossuet, un edificio de Mansart o una sonata de iglesia dan una idea bastante aproximada. Y es el prestigio de obras de este tipo, —bellas en efecto— inspiradas por esta concepción lo que ha decantado durante mucho tiempo la reflexión estética hacia el tema de lo bello, sin que se cuestionara si lo bello, positivamente definido así por un cierto contenido, lejos de ser lo propio de todo objeto estético, no era más que una categoría particular, o una combinación de diversas categorías propias de ciertas obras solamente. Se ha confundido lo bello como signo de la perfección con lo bello como carácter particular; y, por esta confusión, se ha elevado a lo absoluto una cierta doctrina y una cierta práctica estética. Para disipar esta confusión, es suficiente observar, como hace Malraux, que entre las múltiples formas artísticas que se nos han propuesto desde que la tierra estética es redonda, muy pocas se han cuidado de la belleza como lo ha hecho el arte clásico, aunque precisamente más allá del arte clásico mismo se ha desarrollado tal noción sobre otras formas de arte, como ocurrió con el barroquismo de principios del siglo XVII, las cuales no han cesado apenas de hostigarla y ante las que ha debido ceder a veces, por ejemplo bajo las distintas especies de preciosismo. ¿Hay que decir que todas las obras en las que reina lo grotesco, lo trágico, lo siniestro o lo sublime, no son bellas, y como hizo Voltaire, hay que reprochar a Shakespeare las chanzas de los enterradores o, como Boileau, reprochar Scapin a Molière? Se ve inmediatamente que una acepción demasiado estrecha de lo bello es peligrosa: desemboca en un dogmatismo arbitrario y esterilizante. Más bien hay que rehusar a las obras denominadas clásicas el monopolio de la belleza, rehuir el empleo del término «bello» para designar una cierta categoría o un cierto estilo que se puede definir satisfactoriamente de otro modo, y que se debe definir de una manera tan pronto como se aspire a cierta precisión, y por el contrario reservar este término para designar una virtud que puede ser común a todo objeto estético. Pues las obras no clásicas son bellas también y «escuchan» al ser, pero en un sentido que desborda toda categoría estética y todo contenido particular.

Pero se ve entonces que este sentido puede extenderse a objetos enteramente extraños a la esfera del objeto estético: un acto moral, un razonamiento lógico, o también los objetos usuales, en la fabricación de los cuales ningún cuidado estético ha intervenido, pueden ser calificados de bellos sin tener por ello que dudar de la seriedad con que tal palabra se emplea cada vez. ¿Quiere esto decir, que entendido así el concepto de lo bello acaba por carecer de empleo? No exactamente: no se puede proscribir sin cierta mala fe toda referencia a la belleza. ¿Acaso cuando se habla de objetos estéticos,

no es sobrentendiendo que son bellos? Y si se llama deliberadamente la atención sobre obras calificadas y recomendadas por una larga tradición ¿no es porque se las considera bellas? Nos ahorramos al mismo tiempo el esfuerzo de resolver la cuestión de los grados de la cualidad estética. Pues en fin, si se eligen ejemplos, si se evoca a Balzac antes que a Ohnet, a Valéry antes que a François Coppée, a Wagner antes que a Adam, es porque se introduce subrepticiamente una escala de valores, y porque se supone que lo bello es como un patrimonio del objeto estético, y la garantía de su autenticidad. Una estética que fingiera considerar como iguales todos los objetos estéticos, pasaría por alto los casos más representativos, los objetos más característicos en los que la esencia del ser estético se acomoda más fácilmente. En este sentido, lo bello queda sobreentendido en la reflexión estética. Pero ¿qué significa entonces lo que nosotros hemos llamado autenticidad de la obra de arte? La noción de belleza no dejar de ser peligrosa aunque sólo sea por convertirse así en inútil: da nombre a un problema pero no lo resuelve. En realidad no designa un tipo determinado de objetos, sino la manera según la cual cada objeto responde a su tipo propio y, por así decir, cumple su vocación, al mismo tiempo que obtiene la plenitud de su ser: decimos de un objeto que es bello de la misma manera que decimos que es verdadero o como cuando afirmamos, según una acepción que ha subrayado Hegel, que una tempestad es una verdadera tempestad, o que Sócrates es una verdadero filósofo. La diferencia entre los dos términos, que orienta la belleza hacia su uso estético y justifica la prioridad que reivindica a veces la estética, está en que lo bello designa la verdad del objeto cuando esta verdad es inmediatamente sensible y reconocida, cuando el objeto anuncia imperiosamente la perfección óntica de la cual él goza: lo bello es lo verdadero sensible a la vista, sanciona antes de la reflexión lo que está felizmente logrado (8). Una locomotora es verdadera para el ingeniero cuando marcha bien, y es bella para mi cuando manifiesta inmediatamente y de modo triunfal su velocidad y su potencia. Precisamente en cuanto que se nos muestra como tal es estetizada: sólo cuando el objeto es bello puede convertise en objeto estético, porque solicita de nosotros la actitud estética. Un bello razonamiento es un razonamiento que, porque lo domino satisfactoriamente, yo puedo seguirlo como sigo una melodía igualmente; delante de un bello paisaje, estoy como en un museo ante un cuadro: escucho cuanto me dice el objeto, y lo que me comunica en principio es su perfección.

Estas observaciones son suficientes para aclarar el juicio de valor estético: un cromo no es bello porque no es una verdadera pintura, ni lo es la música de feria porque no es una verdadera música (9), ni los versos de un pregonero ambulante porque no son un verdadero poema. Lo contrario de la belleza no es lo feo, como sabemos desde el romanticismo, sino la obra abortada que pretende ser objeto estético, y lo es también todo lo indiferente al objeto que no reivindica la cualidad estética. Esto supone que el objeto estético puede ser imperfecto; ¿y quién lo pone en duda?. Pero no se puede medir su imperfección con cualquier patrón exterior. Es imperfecto porque no consigue ser lo que pretende ser, porque no realiza su esencia; y es partiendo de lo que pretende ser como hay que juzgarlo, y sobre lo que él se juzga a sí mismo. Si los arlequines de Picasso quisieran ser personajes de Watteau, serían fallidos; otro tanto sucedería si los frescos bizantinos quisieran ser pinturas griegas; o si la música modal quisiera ser música tonal. Pero si un objeto no pretende ser estético, no es como tal imperfecto y, aún más, puede ser bello en su esfera propia, como es bella una herramienta o un árbol. Por el contrario, es el objeto estético el que debe ser estético: hace promesas que tiene que mantener. Dicho de otro modo, su esencia es para él una norma. Pero no una norma que nuestra reflexión o nuestro gusto le imponga, sino una norma que él se impone a sí mismo o que su creador le ha impuesto. O, quizás haya que decir, que él impone a su creador, pues exige de él su autenticidad. No podemos decir aquí cual sea esta norma del objeto estético, puesto que es inventada por cada objeto y éste no tiene otra ley que la que se da a sí mismo; pero se puede decir al menos que, cualquiera que sean los medios de una obra, el fin que ésta se propone para ser una obra maestra, es a la vez la plenitud del ser sensible y la plenitud de la significación inmanente a lo sensible. Ahora bien, la obra sólo es verdaderamente significante, de la forma que puede serlo, si el artista es auténtico: ella habla solamente cuando él tiene alguna cosa que decir, si verdaderamente él quiere decir alguna cosa. Malraux, poniendo el acento en lo que hay de conquista en la creación, con el cuidado que él mismo no cesa de prestar a la Creación, se expresa así: «Sin remordimiento sólo osamos llamar obras de arte a las obras que nos hacen creer, tan secretamente como sea, en la maestría del hombre»: esta maestría no nos es sugerida más que por la utenticidad del artista, es decir del objeto estético mismo. La norma del objeto estético es su voluntad de absoluto. Y en la medida en que pro-

clama y cumple esta norma, a su vez se convierte en norma para la percepción estética: le asigna una tarea, que es precisamente la de abordar el objeto sin ningún prejuicio, darle un amplio crédito, facilitarle la posibilidad de mostrar su propio ser.

En el fondo, nosotros no decidimos nada acerca de lo bello, es el objeto el que decide sobre sí mismo al manifestarse: el juicio estético se cumple en el objeto más bien que en nosotros. No se define lo bello, se constata lo que es el objeto. Y si uno se interroga sobre el objeto estético en general, no es tampoco en una definición de lo bello donde hay que buscar su diferencia específica. No es que se rehuse todo empleo de la noción de belleza, o que se recuse el juicio del gusto; si decidimos referirnos a las obras unánimamente admiradas, es porque las aceptamos como tales; pero lo que se le pide no es que suministre el criterio del objeto estético, sino el recomendar las obras que manifiesten lo más claramente este criterio, es decir aquéllas que son objetos estéticos de modo perfecto. Así es posible una estética que no rechace en absoluto la valoración estética, pero que no se le someta, que reconozca la belleza mas sin hacer una teoría de la belleza, porque en el fondo quizá no haya teoría alguna que hacer sobre ello: hay que decir qué son los objetos estéticos, y son bellos desde el momento que verdaderamente «son».

Esta aclaración cierra nuestra disgresión sobre lo bello. Pues al reconocer lo que signifca la belleza es cuando se puede comprender lo que es esta percepción estética ejemplar que debemos a la vez invocar para definir el objeto estético, y describir para definir la experiencia estética. Esta percepción, o, si se quiere, el juicio del gusto constitutivo de la experiencia estética, debe en principio distinguirse de los juicios, a veces estrepitosamente manifestados, que expresan nuestros gustos, es decir que afirman nuestras preferencias. Aquéllos plantean la irritante cuestión de la relatividad de lo bello, pues manifiestan que la sensibilidad estética es limitada y, parcialmente al menos, determinada a la vez por la naturaleza del individuo y por su cultura. Estas determinaciones pesan ante todo sobre nuestras preferencias, y nuestras preferencias no son constitutivas de la experiencia estética, pues no le añaden más que un cierto rasgo personal. Puede ser que determinen también el alcance de nuestra intención, nuestra ignorancia o nuestro desconocimiento: así los clásicos franceses del XVII literalmente «no veían» las catedrales góticas. Pero estos juicios de valor, que pueden así

prevenir u ofuscar la percepción, le son extraños en principio a la experiencia estética porque no tienen, al igual que ella, como meta el de asir la realidad del objeto estético: el gusto no es el órgano de la percepción estética, puede todo lo más agudizarla o embotarla. Se puede percibir y reconocer una obra de arte sin gustar de ella, y se puede a la inversa gustar de una obra sin reconocerla como tal, como aquél que disfruta con una melodía, y hasta el fervor, por las reminiscencias que despierta en él. No obstante, el juicio de gusto, cuando no explicita nuestras preferencias sino que registra lo bello, es decir cuando apenas es un juicio, aunque esté limitado en su aplicación, no es menos universal en su validez, precisamente porque deja hablar al objeto. La historicidad de los gustos no es una objeción a la validez del gusto; y, bien entendido, menos lo es aún a una descripción del objeto estético.

Pero esta descripción debe además distinguir la percepción estética de otros juicios que pronunciamos a veces, por los cuales instituimos una jerarquía entre las obras, como introducimos una jerarquía entre los seres y juzgamos por ejemplo que un héroe es más grande que un normal hombre honesto: así decimos que la música religiosa de un Bach es más grande que la música coral de un Lulli, o que en el mismo Hugo la epopeya es más grande que la elegía; así Boileau condena las *Fourberies de Scapin* en nombre del *Misantrope*. Y sin duda Boileau se equivoca si rechaza que pueda ser la farsa un objeto estético, capaz de belleza, es decir si cree que la farsa no es más que una comedia abortada. Tales juicios no pueden pronunciarse más que acerca de cosas que sean del mismo tipo y ante obras de igual belleza. Entonces el juicio de valor es legítimo pero incide menos sobre la belleza que sobre la grandeza, o mejor sobre la profundidad de la obra: sobre dimensiones que denominaríamos existenciales, tanto más cuanto que, como veremos, se asimila fácilmente la profundidad de la obra con la calidad humana de su creador. Ya no se trata entonces de cualidad estética: se trata de lo que dice el objeto y no de la forma en que lo dice; y ciertamente, esta revelación es esencial y se sitúa en el centro de la experiencia estética, pero, si autoriza una axiología existencial, no determina sin embargo un juicio de gusto; posiblemente la obra no tenga contenido y profundidad más que si es bella, pero este contenido por sí mismo no es mensurable por la belleza, y el juicio que suscita en nosotros no es un juicio de gusto, la jerarquía de las obras que sugiere no es una jerarquía estética.

Lo que la obra requiere ante todo de nosotros es una percepción que le dé criterio plenamente. O, es evidente que de una obra dada, y sea cual sea el juicio de gusto, pueden tenerse percepciones imperfectas, torpes o inacabadas, bien por una pobre ejecución cuando la obra necesita ser interpretada, como cuando una orquesta es mala, o bien por culpa de circunstancias, como cuando un cuadro es visto en un día inapropiado sea por causa del espectador, cuando está distraído, o incluso simplemente por su escasa educación artística o su inhabilidad. Estas percepciones fallidas, erróneas, no tienen como sanción un fracaso o una inadecuación en el orden de la acción, sino que impiden la aparición del objeto estético. Es pues interesante considerarlas, para comprender que el fin de la percepción estética no es otro que el descubrimiento constituyente de su objeto. Pero si se quiere definir el objeto estético, hay que suponer esta percepción ejemplar que lo hace aparecer; y no es arbitrario el enunciar el criterio de esta percepción: es la percepción por excelencia, la percepción pura, que no tiene otro fin que su propio objeto en lugar de resolverse en la acción, y esta percepción es exigida por la misma obra de arte tal como es y tal como se la puede describir objetivamente. Por lo demás, si tuviéramos alguna duda sobre este criterio, podríamos aún recurrir a lo empírico y fiarnos del juicio de los mejores.

Así reencontramos por todas partes la correlación del objeto estético y de la percepción estética. Está en el centro de nuestro trabajo, del cual podemos ahora anunciar las grandes líneas, después de haber dicho de pasada lo que no vamos a tratar. Partiremos de la obra de arte, pero sin quedarnos en ella: nuestra tarea no será, más que accesoriamente, de crítica. La obra de arte nos debe conducir al objeto estético. A él consagraremos la mayoría del tiempo porque plantea los problemas más delicados. Sabemos ya en que medida se le puede identificar con la obra de arte, al menos cuando llamamos al objeto estético obra de arte, y bajo la reserva de que el mundo natural puede también ocultar o suscitar tales objetos. Objeto estético y obra de arte son distintos en esto: que a la obra de arte debe añadirse la percepción estética para que aparezca el objeto estético; pero esto no significa que la primera sea real y la segunda ideal, que la primera exista como una cosa en el mundo, y la segunda como una representación o una significación en la consciencia. No habría por lo demás razón para atribuir únicamente al objeto estético el monopolio de una tal existencia: todo objeto es objeto para la conciencia, incluido cualquier tipo de cosas, y por consiguiente también la obra de arte en tanto que cosa dada en el mundo cultural; ninguna cosa goza de una existencia tal que le exima de la obligación de presentarse a una consciencia, aunque se trate de una nueva consciencia virtual, para ser reconocida como cosa. Dicho de otro modo, el problema ontológico que plantea el objeto estético es el que plantea toda cosa percibida; y si se conviene en llamar objeto a la cosa en tanto que percibida (u ofrecida a una percepción posible, como por ejemplo, a la percepción del prójimo) hay que decir que toda cosa es objeto. La diferencia entre la obra de arte y el objeto estético reside en que la obra de arte puede ser considerada como una cosa ordinaria, es decir objeto de una percepción y de una reflexión que la distinguen de otras cosas sin otorgarle un tratamiento especial; pero que al mismo tiempo puede convertirse en objeto de una percepción estética, la única que le es adecuada: el cuadro que está en mi pared es tan sólo una cosa para el agente de mudanzas, y es un objeto estético para el amante de la pintura; y será las dos cosas, pero sucesivamente, para el experto que lo restaura. De igual manera, el árbol es una cosa para el leñador y puede ser objeto estético para el que pasea. ¿Quiere esto decir que la percepción ordinaria es falsa y la percepción estética la única verdadera? No exactamente, pues la obra de arte es también una cosa, y veremos que la percepción no estética puede servir para rendir cuenta de su ser estético sin captarlo como tal; y, más profundamente, veremos que el objeto estético conserva los caracteres de la cosa siendo más que cosa.

Así pues, todo lo que diremos de la obra de arte es válido para el objeto estético, y los dos términos pueden confundirse. Pero, donde importa no obstante separarlos es: 1° Cuando describamos la percepción estética en tanto que tal, porque su correlato es entonces propiamente el objeto estético, y 2° Cuando consideremos las estructuras objetivas de la obra de arte, pues la reflexión sobre estas estructuras implica precisamente que se sustituye la reflexión por la percepción, que se deja de percibir el objeto para estudiarlo como mera ocasión perceptiva, lo que por otra parte hace aparecer en él la exigencia de una percepción estética.

Después de haber afrontado estos problemas, verificaremos, por medio del esbozo de un análisis objetivo de la obra, lo que la descripción del objeto estético nos habrá sugerido. Después describiremos la percepción estética en sí misma oponiéndola a la percepción ordinaria, que habremos considerado primeramente en su movimiento dialéctico, al oponer el obje-

BIBLIOTECA DEL

to estético a la cosa percibida en general. Habremos así captado la experiencia estética (del espectador) procediendo a una dicotomía prácticamente inevitable, pero indicando que debe ser superada, aunque para ello sea necesario saltar reiterativamente de una parte a la otra, que por otro lado atenuaremos tanto como sea posible al dar a la tercera parte una brevedad que no tendrán las dos primeras. En la última parte, en fin, nos preguntaremos qué significa esta experiencia y en qué condiciones es posible. Pasaremos de lo fenomenológico a lo transcendental, y lo transcendental mismo desembocará en lo metafísico. Pues, el preguntarnos cómo la experiencia estética es posible, nos llevará también a preguntarnos si y cómo ella puede ser verdadera. Y se trata entonces de saber en que medida la revelación que la obra de arte aporta —el mundo al que nos introduce— es solamente debido a la iniciativa del artista cuya subjetividad se expresa en la obra y la contagia de subjetividad, o si es el ser mismo que se revela, siendo el artista sólo la ocasión o el instrumento de esta revelación. ¿Hay que elegir entre una exégesis antropológica y una exégesis ontológica de la experiencia estética? Posiblemente el problema se presentaría de otra forma si consideráramos el objeto estético dado en la naturaleza; pero no haremos a ello más que una alusión ya que hemos decidido atenernos a la experiencia estética suscitada por el arte. Por lo demás, es inútil anticipar más sobre los problemas que plantea esta experiencia; no tomarán todo su sentido más que después de la descripción que sobre ello habremos hecho y a la cual vamos a consagrar la parte principal de este trabajo.

Notas

(1) La estética implícita en *Les dieux* es quizá diferente en cuanto que se vincula más a la significación de las obras (y por medio de ellas a las religiones): se preocupa menos de mostrar cómo lo imaginado es sobrepasado por el acto creador que de buscar la verdad de lo imaginado tal como se revela a los ojos del espectador en las obras acabadas.

(2) Ya se verá que no nos restringiremos a seguir al pie de la letra a Husserl. Entenderemos la fenomenología en el sentido en el que Sartre y Merleau-Ponty han introducido el término: descripción que apunta a una esencia, definida ésta como significación inmanente al fenómeno y dada con él. La esencia es algo que debe descubrirse, pero por un desvelamiento y no por un salto de lo conocido a lo desconocido. La fenomenología se aplica primeramente a lo humano ya que la conciencia es conciencia de sí: ahí radica el modelo del fenómeno, en el aparecer como aparecer del sentido mismo. Dejamos de lado, prestos para volver a ello más tarde, la acepción del término en la metafísica hegeliana donde el fenómeno es una aventura del ser que reflexiona sobre sí mismo, por lo que la esencia se decanta hacia el concepto.

(3) *L'avenir de l'esthétique*, p. 133.

(4) *Ibid*, p. 148.

(5) El problema de la discriminación de la obra de arte puede plantearse de manera muy concreta: T. Munro da de ello un interesante ejemplo evocando un proceso cuyo juicio sentó jurisprudencia en Estados Unidos, en el que se trataba de saber si una escultura abstracta de Brancusi merecía o no la calificación de obra de arte, lo que permitiría a su propietario el introducirla en Estados Unidos sin pagar los derechos de aduana. *(The Arts and their Interrelations*, pg. 7 y siguientes).

(6) Incluso habría que hacer aquí algunas reservas al respecto: el verdadero pintor no es ni un niño ni un *amateur*, como bien lo ha mostrado Malraux; se trata de un hombre para el cual la pintura es lo primero y precisamente se le reconoce por su obra. No se pueden sacar conclusiones del niño y aplicárselas a él como tampoco del ámbito de lo patológico pueden deducirse y extrapolarse conclusiones al campo de lo normal. La piscología del creador supone previamente el conocer sus creaciones y, quizá tal psicología deba desarrollarse en segundo lugar, si, como decimos, la verdad del creador está más en su obra que en su individualidad empírica: quizás la psicología halle aquí sus propios límites.

(7) *Les voix du silence*, pag. 605. (Existe versión castellana editada en Buenos Aires, Emece.)

(8) Esta definición de lo bello no excluye, desde luego, una definición que se refiera al sujeto y al uso de sus faculiades, como sucede en Kant; pues la cualidad estética, que el objeto

posee en grado eminente, consiste, como se sospecha ya, en entregarse de lleno a la percepción, agotando toda su significación en el nivel sensible; de manera que, si el sujeto vuelve sobre sí mismo, se siente colmado de hecho: comprende percibiendo, y puede decir, en efecto, que lo bello es aquello que produce en él la concordancia (libre juego) entre la imaginación y el entendimiento.

(9) Notemos sin embargo que vinculada con el ambiente de la feria, con el tumulto de los paseantes, en el abigarramiento de los puestos que nos rodean, tal música puede parecer bella: realiza su propio ser, que no es desde luego el ser un objeto estético. Pero si se la transporta a la verdadera música, como hace Stravinsky, debe sufrir una transformación para adecuarse al ser estético al que es promocionada.

PRIMERA PARTE

FENOMENOLOGÍA DEL OBJETO ESTÉTICO

CAPÍTULO I

OBJETO ESTÉTICO Y OBRA DE ARTE

Vamos a intentar describir el objeto estético y antes que nada a preparar nuestros análisis partiendo de un ejemplo. Este objeto es, primero si no exclusivamente, la obra de arte tal como la capta la experiencia estética. Pero, ¿cómo se distingue el objeto estético de la obra de arte? Hemos decidido aceptar la tradición cultural, pero tal recurso deja en suspenso ciertas cuestiones. Sin embargo, a primera vista, no parece difícil distinguir la obra de arte y decir qué es, especialmente si no queremos enzarzarnos en casos límite, preguntándonos si un mueble que es una obra de arte cuando está diseñado por un gran artista continúa siéndolo cuando se fabrica en serie, o si el jarrón donde colocamos flores es una obra de arte con el mismo título que el ánfora griega que se exhibe en el Louvre. Pero aquí se interfieren dos nociones: la *elección,* y el *ser* de aquello que es auténticamente obra de arte. Acerca de la elección, podemos atenernos al criterio sociológico de la tradición; pero ¿qué decir acerca del ser? La tradición y los expertos, que al fin y al cabo promueven y sirven a esta tradición, pueden decirnos: las telas de tal pintor o las sinfonías de tal músico poseen realmente la cualidad de obras de arte. Pero la reflexión se conecta enseguida al problema del ser de la obra así seleccionada y que ha sido propuesta como ejemplo, para hallar en ella, si no la razón (si lo bello no es un criterio objetivamente definible y universalmente válido) al menos la confirmación de esta elección. No se escapa a la aporía que ya hemos indicado: para elucidar la naturaleza de la obra, se presupone un objeto cuya calidad de obra ya es reconocida, y se

justifica así la elección que ha sido realizada antes de la reflexión. Mas si no se puede prescindir de ciertos presupuestos, no se debe por ello eludir el problema crítico.

¿Se plantea realmente este problema? A primera vista nada hay tan simple como indicar obras de arte: esta estatua, este cuadro, esta ópera... ¡Un momento! ¿Puede mostrarse una ópera de Wagner de la misma manera como mostramos una escultura de Rodin? ¿puede localizarse en el ámbito de las cosas y asegurársele una indudable realidad? Se dirá: la ópera como tal no está hecha para ser vista sino para ser escuchada; con esto se indica ya que el fin de una obra es la percepción estética. Pero desde el momento en que fue hecha posee el ser de una cosa.

¿Y qué es lo que ha sido hecho? Wagner ha escrito un libreto y una partitura, ¿tales signos sobre el papel, que el linotipista reproduce, son de hecho la obra? Sí y no. Cuando Wagner escribió el último acorde en su manuscrito pudo decir: mi obra está acabada; pero cuando el trabajo del compositor termina, comienza el de los ejecutantes: la obra está terminada, pero todavía no se manifiesta como es ni está aún presente. Yo puedo tener la partitura de *Tristán* ¿pero me encuentro, por ello, en presencia de la obra? Si no soy capaz de leer la música, desde luego que no: más bien estoy frente a un conglomerado de signos sobre el papel y tan lejos —no me atrevo a decir: más lejos, dado que no hay grados en el infinito que separa la presencia de la ausencia— como si me encontrara ante un nuevo resumen del libreto o un comentario de la obra. Si, por el contrario, estos signos poseen sentido para mí —sentido musical se entiende— entonces me hallo por ellos en presencia de la obra, y puedo, por ejemplo, estudiarla como hace el crítico que la analiza o el director de orquesta que se prepara para dirigirla. ¿Pero cómo poseen tales signos un sentido, sino evocando, de una forma que ya se verá, la música misma, es decir, una ejecución virtual, pasada o futura? Sólo así la obra musical es ejecutada, es así como se halla presente. No obstante existe ya, aunque sea como puro estado de proyecto, desde que Wagner descansó su pluma. Lo que la ejecución le añade no es nada. Y sin embargo lo es todo: la posibilidad de ser escuchada, es decir, presente, según la modalidad que le es propia, a una conciencia, y de llegar a ser para esta conciencia un objeto estético. Esto es afirmar que la obra es captable en relación al objeto estético. Y esto es igualmente cierto para las artes plásticas: esta estatua del parque, este cuadro que cuelga de la pared, están ahí indudablemente, y parece vano el interrogarse sobre el ser de la obra; o más bien cualquier interrogación hallará enseguida su respuesta, ya que la obra está ahí, prestándose al análisis, al estudio de su creación, de su estructura o de su significación. Y no obstante, al igual que la partitura se estudia en referencia a una posible audición, así la obra plástica se conecta a la percepción estética que suscita; y nosotros reparamos en ella como obra de arte entre las cosas indiferentes sólo porque sabemos que solicita esta percepción, mientras que unas manchas en un muro o un muñeco de nieve en el jardín no merecen tal percepción ni tampoco la obtienen. Así, sobre la fe de una cierta tradición cultural, distinguimos las obras auténticas como aquéllas de las que tenemos conciencia que sólo existen plenamente cuando son percibidas y fruidas por ellas mismas. Así, la obra de arte, por muy indudable que sea la realidad que le confiere el acto creador, puede tener una existencia equívoca porque es su vocación el trascenderse hacia el objeto estético en el cual alcanza, con su consagración, la plenitud de su ser. Interrogándonos sobre la obra de arte, descubrimos el objeto estético, y será necesario hablar de la obra en función de este objeto.

Dejemos de cuestionarnos, pues, dónde está la obra propiamente dicha para atender al surgimiento del objeto estético, puesto que para que conozcamos la obra debe sernos presente como objeto estético. Asistimos a la representación de *Tristán*. Esta representación tiene una fecha, es un acontecimiento, quizá mundano o incluso histórico: es algo que sucede y se desarrolla ante los hombres y que puede influir en su destino, por las emociones que experimentan, las decisiones que toman o simplemente las amistades con las que se encuentran. ¿Y se trata de un acontecimiento para la obra misma? Sí y no. Puede serlo en la medida en que se vea afectada y transformada por tal representación, es decir, por la interpretación que de ella se dé y que puede variar según los ejecutantes, cantantes, músicos o decoradores: una nueva puesta en escena puede ser un acontecimiento para la obra al igual que las reflexiones de un crítico que sugiera al día siguiente una nueva interpretación de la música, o de un filósofo que nos invite a comprender de una nueva forma el tema del día y de la noche, o de la muerte por amor. Por este hecho, algo quizá se modifique en la interpretación de la obra, la que da el ejecutante o la que facilita el espectador. Pero, ¿se verá realmente alcanzado el ser mismo de la obra con todo ello? No, si se admite que la representación está al servicio de la obra y que la obra, inde-

pendiente ella misma de esta representación, no puede verse comprometida por ella. La representación no es para la obra más que la ocasión de manifestarse, y se captará mejor el interés si se comparan unos instantes con otros, que son como representaciones con descuento. Primero puedo leer el libreto en una edición en la que se suprime la música. Mas entonces estoy en presencia de un objeto estético diferente, que es un poema dramático y que no puede considerarse ya como el objeto estético de la ópera; hay un ser de este objeto, incluso aunque ello no haya sido expresamente deseado por Wagner, porque posee una virtud poética que le permite existir incluso estéticamente a pesar de haber sido separado de la música, como existe, porque ha preexistido, el texto de *Pelleas*. Leo el libreto como un poema para experimentar una especie de encantamiento, y no sólo por enterarme de la acción o para hallar un elemento de información cultural; de igual modo una música para ballet puede ser interpretada por sí sola, aunque quizá le falte algo, como sucedería con una película sonora que se proyecte sin sonido. (No se sabría leer en el mismo sentido un libreto de Mozart, por ejemplo, que es tan sólo un puro pretexto para la música, en la que se subsume o consuma, y que separado de la partitura no posee valor estético ni puede tener por sí solo sentido explícito el ser propio de un objeto estético). Por otra parte puedo, si soy capaz, leer la partitura; ¿estaré entonces en presencia de la misma ópera? No exactamente. Estoy sólo frente a signos que posibilitan y regulan la representación, y estos signos no tienen todo su sentido ante mí si no los sé leer perfectamente y si no puedo evocar con todas sus propiedades los sonidos que denotan.

Se dirá, no obstante, que tales signos sí que son la obra misma. ¿No fue Wagner quien los escribió? Pero Wagner no escribió estos signos a la manera de un pintor que realiza un cuadro: están ahí sólo para guiar imperiosamente al intérprete que debe convertirlos en sonido y para el oyente que debe escucharlos como tales sonidos y no como signos para leer. Podría incluso suceder que un oyente llevase consigo al concierto la partitura y fuera leyendo el texto a la vez que escucha: aprende así a escuchar la música leyéndola y sería, al fin y al cabo, la audición el objeto último de tal ejercicio (puede asimismo suceder, como veremos, que el conocimiento de los sonidos ayude a la percepción, la purifique y la oriente). Así, la audición tiene siempre la última palabra que decir, y la evocación que posibilita la lectura es a lo sumo un *ersatz*, o bien una preparación a esta audición.

¿Cuál es, pues, el ser de esta obra que así nos es presentada? ¿En qué queda cuando cesa la representación? La primera cuestión nos conduce de nuevo al punto de partida: ¿qué es lo que pertenece en propiedad al objeto estético en la realidad del acontecimiento que es la presentación? ¿Qué entendemos como objeto estético? En rigor podríamos anexionar a este objeto todo cuanto concurre a su epifanía participando del espectáculo: la sala entera, el escenario con los actores, los ayudantes en los camerinos, los maquinistas entre las bambalinas y luego la nave del teatro con la muchedumbre de espectadores.

Pero ya aquí se impone una distinción entre lo que produce el espectáculo y lo que se integra en el espectáculo. El electricista que controla el alumbrado, el modisto que ha diseñado el vestuario, incluso el director de escena no forman parte del espectáculo, permanecen en la sombra, no están allí. Se ve pues ya con esto que la percepción es aquí soberana, y que es ella quien decide lo que se integra al espectáculo: por ejemplo la sala, ya que no es indiferente que la representación se desarrolle en este lugar suntuoso donde el mármol, el oro y el terciopelo cooperan a la solemnidad del espectáculo, hacen olvidar las miserias de la cotidianidad y, por esta especie de incienso que prodigan a la vista, preparan el espíritu para los sortilegios del arte. También los espectadores cooperan, ya que no es indiferente tampoco que miles de miradas converjan, y que una comunicación humana se conecte en pleno silencio. Todo ello forma parte del espectáculo con el mismo título que la batuta del director de orquesta que se ve aparecer junto al proscenio, pues también entra, aunque sea como fondo, en las percepciones que se dirigen sobre la escena. Pero no vayamos tampoco demasiado lejos: no puede identificarse el espectáculo con el objeto estético, lo que puede acompañar a la ópera y crear un clima favorable para su percepción, es una cosa, y la ópera en sí misma es otra. Y es una vez más la percepción lo que va a permitirnos discernir el objeto específicamente estético. Lo que es marginal no retiene su atención, y ésta se desvía sin tomarlo muy en serio; no se le concede más que una conciencia potencial, más que actual, en todo caso cierta neutralidad a menos que cualquier incidente, como un vecino ruidoso o un corte de luz, no me induzca de nuevo a lo que Husserl denomina una actitud posicional. No estamos en la ópera como el héroe de Balzac iba al «Théâtre des Italiens», estamos en la ópera para escuchar y ver *Tristán e Isolda*.

La mirada se concentra en la escena: allí es donde se representa *Tristán*. ¿Qué es lo que vemos? Actores que interpretan y cantan. Pero tampoco estos actores son el objeto estético. La actriz, que tiene una apariencia de tan buena salud, no es Isolda, la frágil Isolda que muere de amor; tampoco ello importa mucho, es su voz lo que cuenta, la que debe ser y que es la voz de Isolda (1). Mas ¿cómo puedo yo afirmar que es la voz de Isolda? Existe de hecho una Isolda que el texto impone y que descubrimos a través de la interpretación y del canto de la actriz, los cuales nos instruyen acerca del texto, en el caso en que no lo conozcamos ya, a la vez que la actriz nos facilita ella misma la norma según la cual podemos juzgarla: nos indica cómo es para ella la Isolda verdadera que funciona como modelo y como juez. Por otra parte, en la actitud estética ordinaria no nos preocupamos de juzgar a los actores, ni siquiera los percibimos como tales actores, a menos que algún accidente, como el ya citado del corte de luz o una torpeza, una indisposición o un «gallo» del intérprete, interrumpan o desnaturalicen su papel, induciéndonos a fijarnos en ellos como tales actores, juzgándolos y acusándolos de traicionar el personaje que nosotros seguíamos a través de su representación. De hecho no decimos que tal actor finge que se muere, sino que Tristán se está muriendo. El actor queda neutralizado, no se le percibe por él mismo sino por la obra que representa: es en la ópera lo que el lienzo en el cuadro, algo que puede desde luego traicionar o ayudar a los colores, según que, por ejemplo, la mano de imprimación haya sido bien o mal preparada, pero que no es en sí mismo el color.

Por otro lado, ¿qué son para mí Tristán e Isolda, qué representa para mí esa historia que les sucede y que contribuye al argumento de la ópera? Hay que introducir aquí una distinción: si se trata de la historia tal como la resume el programa, no es desde luego el objeto estético; ya la conocemos antes de asistir la representación y, sin embargo, nos queda aún todo por conocer. Esta historia puede tener ciertas virtudes intrínsecas gracias a las cuales se presta más o menos a un tratamiento artístico: el aura de la leyenda, la simplicidad homérica del relato, la pureza violenta de las pasiones confieren al argumento un carácter a la vez dramático y poético, presto a solicitar la cooperación del genio del compositor. Pero estas cualidades estéticas sólo son virtuales en el tema y únicamente en la obra acabada es cuando se actualizan; sin ello la historia no sería más que un mero hecho sin relevancia. Así pues, es la historia, tal como se presenta ante nosotros, y

si tenemos cuidado de no perdernos nada, lo que puede facilitarnos el objeto estético, que seguiremos con toda nuestra atención. ¿Y cómo puede ser esto? Seguimos a Tristán e Isolda por medio de los actores, pero no nos dejamos engañar: no llamamos al médico cuando vemos a Tristán yaciente en su lecho, sabemos que es un ser de leyenda tan fabuloso como el centauro. Además las percepciones marginales no cesan de recordarnos que estamos en el teatro y que asumimos el papel de espectadores. Así, Tristán e Isolda, como Husserl dice respecto del Caballero y de la Muerte que contempla en un grabado de Durero, no son más que «pintados» y constituyen un «simple retrato». Por ello quizá aceptamos lo inverosímil: por ejemplo que Tristán, muriéndose, tenga todavía tanta voz como para cantar, que un pastor sea tan buen músico o que los actores lleven vestidos y muestren gestos tan convencionales. El sentido de la obra no se ve afectado por todo ello. En igual medida aceptamos que el libreto retoque la leyenda, en el caso en que ésta esté ya codificada, al igual que Corneille se toma libertades con la historia: no somos niños que no quieren que ni una palabra se cambie en el cuento que se les relee, ya que ellos no adoptan aún la actitud estética y se interesan más en la cosa dicha, de la que no quieren perderse nada, que en la manera en que es narrada; existe efectivamente una verdad de la ópera, mas no está simplemente en la historia, sino en la palabra y en la música en que se diluye. Si Isolda no fuese verdadera, no lo sería ante la historia sino ante su misma verdad que la obra tiene la misión de revelar y de fijar y que sólo puede ser expresada a través de la música: si Wagner pecase sería contra la música. Así, si no nos dejamos engañar ante lo real —los actores, el decorado, la sala misma— tampoco lo hacemos ante lo irreal: el objeto representado. Este irreal también queda neutralizado. Es decir que no nos enfrentamos a él como algo meramente irreal (2), osaríamos casi decir (¿y no se dice respecto al sueño?): es un irreal que no es completamene irreal. Y de ahí que la imaginación pueda ser también participación: ya que si no estamos tan embargados como para llamar al médico para que cure a Tristán, sí que lo estamos como para conmovernos, temer, esperar, vivir, de alguna manera, con él; sólo los sentimientos experimentados no son completamente reales en la medida que son platónicos, inactivos; se les experimenta como si no estuviésemos invadidos por ellos, y un poco como si no fuésemos nosotros quienes los experimentamos y en nuestro lugar hubiese una especie de delegado de la humanidad, un ego imper-

sonal encargado de las emociones ejemplares cuyos rumores se diluyen rápidamente sin dejar huella (los sentimientos más profundamente experimentados, ya lo veremos, proceden de otras zonas: de lo más profundo del objeto). Casi todo ocurre como si, durante la representación, lo real y lo irreal se balancearan y se neutralizaran, como si la neutralización no procediese de nosotros sino de los objetos mismos: lo que sucede en el escenario nos invita a neutralizar lo que ocurre en la sala, e inversamente; y por otra parte, en el mismo escenario, la historia que se narra nos invita a neutralizar a los actores, e inversamente: no ponemos lo real como real porque existe también lo irreal que este real designa, y no ponemos lo irreal ya como irreal porque existe lo real que ponemos y sostiene este irreal.

Hemos, pues, matizado lo real y lo irreal, pero no hemos dado aún con el objeto estético, que no es ni lo uno ni lo otro, puesto que ninguno de ellos se basta a sí mismo, remitiendo cada uno al otro que a su vez lo niega, y que, descalificados de algún modo ambos por la neutralización, no son captados por sí mismos. Pero volvamos a lo que sucede en escena: lo que percibimos no son ni los cantores, ni Tristán ni Isolda que cantan, son únicamente las melodías cantadas: cantos y no voces, a los que la música, y no la orquesta, acompaña. Es este conjunto verbal y musical lo que venimos a escuchar, y esto es lo que nos es real y lo que constituye el objeto estético. Lo real y lo irreal que hemos diferenciado no son para este objeto más que medios, con diversa titulación. El cantante presta su voz, y también en consecuencia todo su cuerpo, porque la voz debe ser apuntalada por el cuerpo como el canto es sostenido y subrayado por la interpretación, y el cuerpo a su vez debe prolongarse y enmarcarse en el decorado: todo está ordenado al canto y colabora en la exaltación de la audición. Sin embargo la voz y los gestos del actor, el decorado donde se realizan, pertenecen en un sentido al objeto estético, ya que, también, pueden ser previstos y regulados por el autor. Pero no le pertenecen en tanto que se hallan implantados en el mundo real, en cuanto que la voz es la voz del artista, las luces efecto de la electricidad, y la selva del segundo acto es una selva de lienzo y cartón-piedra; todo este material humano o simplemente material, aunque sea percibido, queda inmediatamente neutralizado y excluido del objeto estético. Y también lo irreal: captamos desde luego esta voz como la de la misma Isolda, esta selva como la selva donde reina el rey Mark, esta copa como llena de un filtro, y es esto, si nos ceñimos al sentido primario del espectáculo, lo que está ante nosotros, aunque no sea esto lo que verdaderamente nos interesa y lo que nos es realmente dado. Lo que nos interesa es el modo como el filtro, la selva y la misma Isolda nos son dados, los efectos que pueden extraerse de este otro «material» que es el argumento, los cánticos que la historia de Isolda suscita, los gritos que arranca el filtro, la armonía de colores que constituye la selva: el argumento en cuanto que irreal es un medio más al servicio de la obra, no ya para manifestarla sino para suscitarla.

Lo que es irreemplazable, lo que constituye la sustancia misma de la obra, es lo sensible que sólo es dado en la presencia, es esta plenitud musical en la que nos dejamos embargar, esta conjunción de color, de cantos y acompañamiento orquestal de la que tratamos de captar hasta el más pequeño matiz, siguiendo todo su desarrollo. Por eso estamos en la ópera esta noche, y no como los acomodadores que colocan a los espectadores o como el administrador que calcula los asistentes y evalúa los beneficios, ni como el director de escena que toma nota de las incorrecciones y las desobediencias de los actores, o como el ingeniero de la radio que retransmite la obra y constata ciertos ruidos en el sonido. Nosotros hemos venido para abrirnos a la obra, para asistir a este despliegue sonoro sostenido por acordes plásticos, pictóricos y coreográficos en esta apoteosis de lo sensible. Son nuestros oídos y nuestra vista los que están invitados a la fiesta, aunque, evidentemente estemos presentes por entero: la conciencia que da y exige el sentido no ha podido quedarse en los vestuarios y toma parte también en el espectáculo, aunque con una condición: que se dedique a preservar la pureza y la integridad de lo sensible, precisamente neutralizando cuanto pudiese alterarlo y alejando de la apariencia, los cabezazos de un vecino, la torpeza de un figurinista o el continuo movimiento del director de orquesta. Es así como lo sensible, mantenido como tal al precio de esta vigilancia, segrega un sentido con el que la conciencia puede satisfacerse. Un sentido necesario, puesto que lo sensible no podría ser captado si fuese un puro desorden, si los sonidos sólo fuesen ruidos, las palabras puro grito, los actores y los decorados meras sombras y manchas insólitas. Y este sentido es inmanente a lo sensible, es su misma organización. Lo sensible se nos da primero y el sentido se ordena a él. Cuando leíamos el programa hace un momento, prestábamos atención al sentido, tanto más cuanto que nuestra lectura estaba orientada por estas cuestiones: queríamos saber quién hace el papel de Tristán, o quién ha diseñado los decorados, buscábamos más información acerca de la estructura de la obra (3). Pero cuando el telón se levanta, cuan-

do el preludio comienza, ya no hacemos otra cosa más que atender: escuchamos y observamos, y el sentido nos vendrá dado por añadidura. Se desprende de lo percibido como aquello por medio de lo cual se percibe lo percibido.

¿En qué consiste de hecho este sentido? Es a la vez múltiple y uno. Puede tratarse de la unidad de la frase musical, «leit-motiv» o variación, sonido como el del oboe que resuena en el silencio de la orquesta, o de un conjunto como el preludio. La aprehensión de estas unidades que se articulan y se componen para formar la totalidad de la obra nos da a comprender la música; y no comprendemos cuando perdemos el hilo y los sonidos nos llegan sólo dispersos en una especie de «polvareda cegadora». Pero el sentido es también un sentido inteligible: la unidad del decorado que representa el puente del navío, la unidad de los movimientos en la escena que da coherencia a la acción, en fin, la unidad especialmente de las frases verbales que da significado al drama, que orienta y sostiene la totalidad del conjunto: la historia de Tristán e Isolda tal como es representada. Y digo tal como es representada porque es la representación, es decir, el despliegue de las palabras, de las actitudes que las prolongan y del medio en que son pronunciados lo que induce en el espectador lo representado; son las palabras con todo su cortejo lo que constituye poco a poco el drama, no se trata de que el drama elija las palabras. En este sentido, el objeto representado deja de ser irreal; lo es desde luego en relación con la realidad que nos rodea, el mundo de la cotidianidad, pero no lo es en tanto que se halla en el alma del poema y es el sentido que unifica lo sensible verbal. Existe no obstante algo nuevo en relación a una forma más alta de sentido y que unifica los sentidos precedentes. Pues no hay que olvidar que existe una unidad más profunda de la obra total, por lo cual son reunidos los diferentes aspectos de lo sensible que se nos ofrecen, que facilita la alianza entre tal frase del poema, tal curva melódica, tal movimiento coreográfico de los actores o tal juego de luz sobre las tonalidades del decorado. De esta alianza somos testigos mudos y no es siempre fácil el repartir equitativamente la atención entre todas estas solicitaciones de lo sensible sin privilegiar algunos de los aspectos o algún sentido, desatendiendo la parte musical para interesarnos en la historia o despreocupándonos algo de las palabras para seguir el canto orquestal; y esto es posible precisamente porque el objeto mismo nos invita a ello, y más exactamente porque estos diversos aspectos, poético, musical o plástico, poseen además otro sentido, propiamente expresivo, que desborda lo inteligible y puede ser convergente entre los distintos aspectos sensibles. Precisamente por la afinidad de estas diversas expresiones se constituye la expresión total de la obra que encarna su sentido más completo y más alto (4), y es una vez más la percepción quien nos lo facilita ya que es el rostro que lo sensible gira hacia nosotros: sólo por lo sensible y sólo en lo sensible halla su razón de ser. Cuando Isolda muere en un grito de amor al que la música presta acentos casi sobrehumanos, sus gestos, su canto, la luz y la música que la bañan, todo conspira a expresar la exaltación del fervor y la ininteligible victoria del amor, cuando lo sensible se desencadena y aunque dominado proclama algo que sólo él puede decir, entonces es cuando estamos frente a la obra y la comprendemos. Pero, ¿qué es lo que comprendemos? Aquí puede abrirse un interrogante sin fin acerca del sentido: ¿qué significa lo que la obra me ha dicho, no sólo lo que me ha dicho más o menos racionalmente por las palabras, sino lo que me ha comunicado más imperiosamente a través de la música: el estallido de esta maravillosa pasión, la exaltación de la noche, el extraño tema de la muerte por amor? De ello seremos capaces de hablar sólo en el entreacto o al salir de la ópera, cuando la reflexión venga a reemplazar a la contemplación. Pero la materia de tal reflexión nos viene dada junto con el objeto estético, y en él, y en consecuencia sin que nos demos cuenta de ello, como si la música nos transmitiera un mensaje ante el cual la reflexión estará siempre en desproporción; pues lo que el objeto estético nos comunica lo hace a través de su presencia, en el seno mismo de lo percibido.

Así, nos hallamos ante el objeto estético en cuanto que de algún modo «le pertenecemos»: somos indiferentes al mundo exterior, que no percibimos más que marginalmente y que renunciamos a evocar, para poder experimentar la verdad de lo que nos es presentado. Y lo que se nos presenta es lo sensible en su apogeo, no ya un sensible desorganizado e insignificante, sino un sensible que se manifiesta a sí mismo por el rigor de su desarrollo, y que nos comunica además otras cosas por lo que representa, en la medida en que está ordenado a una representación, y por lo que expresa al afirmarse a sí mismo.

Tendremos que unificar y ajustar estas iniciales indicaciones al examinar otros objetos estéticos. En la medida en que debemos recurrir a lo empírico, lo eidético no puede excluir toda inducción. Pero podemos ya medir

la diferencia del objeto estético y de la obra de arte. La obra de arte es lo que queda del objeto estético cuando no es percibido, el objeto estético en el estado de posible, esperando su epifanía. Este es el lugar de rehabilitar la fórmula empírica: la obra permanece como una posibilidad permanente de sensación; sin embargo puede también decirse, porque el conjunto sensible se organiza en el plano de la idea, que la obra permanece como idea que no es pensada y que se halla como depositada en algunos signos, esperando que una conciencia venga a reanimarla. Mas no hay por ello derecho a hablar de una existencia intemporal de la obra, ya que si la idea puede reivindicar en rigor una tal existencia en un plano inteligible (puesto que procede de una necesidad racional que le facilita el acceso a lo eterno, como en la filosofía spinocista) la idea inmanente a la obra está tan perfectamente engarzada en lo sensible, de la que es tan sólo la armadura (como la idea hegeliana está comprometida en el mundo y en la historia de la que es la lógica viviente) que no puede existir fuera del despliegue de lo sensible: la idea que sobrevive a la manifestación de la obra, la idea que la reflexión puede desprender y ubicar en unos tonos inteligibles, no es desde luego ya la idea de la obra, es una idea acerca de la obra o una idea para la obra. Tal es la idea de *Tristán* que en este momento en que estoy escribiendo estas líneas puedo tener. Digamos pues que la obra no tiene más que una existencia virtual o abstracta, la existencia de un sistema de signos que están saturados por lo sensible y que permiten la inmediata representación; se halla en el papel, también se encuentra disponible, de modo virtual como el pasado bergsoniano, en la memoria de los actores que conservan el recuerdo de las precedentes representaciones: ¿acaso no es así como se conserva el ballet mientras no se descubra para ello una adecuada forma de escritura definitiva? ¿No se han transmitido los primeros poemas a través de la tradición oral? Pero tales signos no son cualesquiera, son la promesa del objeto estético, y la obra no se reduce exactamente a ellos: la obra no está verdaderamente dada hasta que la partitura se ejecuta, cuando al creador se une el ejecutante, el intérprete. Por ello la partitura es ya obra de arte, al igual que el libreto o cualquier tipo de poema escrito en un trozo de papel, a condición de que se sepa leerlo, es decir, que al menos «se escuche», aunque sólo sea virtualmente, la música que allí se prescribe. También es así como subsiste la obra plástica: el cuadro o la estatua no son más que signos que esperan expandirse en una representación, aquélla que posibilitará el mismo espectador prestando su mirada al objeto, permitiéndole manifestar lo sensible que duerme en él hasta que una mirada no acuda a despertarle. Lo que el artista ha creado no es aún el objeto estético, exactamente es el medio que posibilita a este objeto su existencia, cuando lo sensible, por una mirada, es reconocido como tal. El objeto no existe en su existencia propia más que con la colaboración del espectador, y el mismo artista debe hacerse espectador para acabar su obra. Miguel Angel respondió a alguien que se admiraba de que esculpiese siempre con aquella especie de furor: Odio esta piedra que me separa de mi estatua; pero la piedra no cesa de separar la estatua hasta que una mirada consiga liberarla, encontrarla, en la contemplación misma de la piedra.

Partimos, pues, de la obra de arte, que considerábamos inmediatamente dada e identificable, para alcanzar el objeto estético; y es precisamente el objeto estético lo que más fácilmente constatamos (aunque haya que aclarar diversos problemas, comenzando por el de su ser), mientras que la obra de arte como realidad empírica en el mundo cultural parece esconderse cuando nos preguntamos por su ser. Esto significa que obra de arte y objeto estético se remiten mutuamente y se comprende entre sí, el uno por el otro. Pues la ejecución, que es la presentación de la obra, es al mismo tiempo el medio por el cual la obra llega a ser objeto estético, y es precisamente en ese momento (cuando se da el objeto estético) cuando la obra de arte es verdaderamente obra de arte. Pero hay otra condición, independiente de la ejecución, en el acontecimiento del objeto estético: la percepción que lo reconoce como tal. Ya que puede ocurrir que el objeto estético se esfume: lo que sucedería si, en la ópera, estuviésemos sólo atentos a la manera en que se ejecuta la obra o cómo está compuesta, o si estamos tan pendienes de los encantos de nuestra vecina o de nuestros propios ensueños, que la ópera ya no es para nosotros más que una tela de fondo sonora, o incluso algo inoportuno. Estaremos, sí, ante la obra, pero sería absurdo seguir considerándola como el correlato de una percepción distraída o torpe; pues precisamente la obra pierde su sentido cuando se desconoce o ignora el objeto estético al que puede dar lugar. Si la obra se distingue del objeto estético, sin que por ello deba entenderse descalificación alguna, es más bien debido a un pensamiento inteligente y atento, que se interroga acerca de la naturaleza de la obra, antes que a la fruición de su presencia. La obra se define menos en relación a la contemplación del espectador que

en conexión al hacer del artista o al saber del crítico, como un producto o como un problema. Está ligada a la reflexión, a la del artista que la juzga a medida que la va creando, a la del espectador que busca de dónde proviene, cómo está hecha y qué efecto produce. Sólo cuando el espectador decide entregarse a la obra mediante una percepción, que se limita a ser sólo percepción, entonces la obra se le aparece como objeto estético (5) ya que el objeto estético no es otra cosa que la obra de arte percibida, y precisamente de un objeto que no exige más que ser percibido. La distinción entre la obra y el objeto estético no podría ser tajante más que para una psicología que subordinase radicalmente al ser del objeto a la conciencia, que hiciera del objeto estético una simple representación, y de la obra, por el contrario, una cosa. Pero la experiencia estética, que es una experiencia perceptiva, impone la evidencia de que lo percibido no es sólo lo representado y que el objeto siempre es algo ya constituido: en consecuencia el objeto estético remite a la obra y es inseparable de ella. Por eso las descripciones que van a seguir conciernen a la vez a la obra de arte y al objeto estético; apuntan a la obra en tanto que tiene su fin en el objeto estético y sólo se puede comprender por él (6).

Vamos primero a examinar un poco más de cerca las dos condiciones que permiten al objeto estético su aparecer: de un lado, que la obra esté plenamente presente, es decir, al menos para cierto tipo de artes, y en un sentido más general, que la obra se ejecute, y por otro lado que un espectador esté presente y, mejor que un mero espectador, un público.

Notas

(1) Algo distinto sería si se tratara de teatro, donde la representación se asocia más estrechamente a la voz: las palabras aquí no están mediatizadas por el canto, en el que acaban por perderse, las palabras reinan en el teatro con pleno dominio y es necesario que toda la música coopere para llevarlas a su más alto punto de presencia y expresión, a la vez que se subrayan todas las inflexiones de su sentido. También el actor debe asemejarse al personaje que encarna. Por otra parte, en la Opera, el parecido y la interpretación, aunque sean menos necesarios y a veces imposibles (ciertas melodías no pueden cantarse si a la vez se está interpretando; ¿y qué interpretar cuando se canta?) no por ello son desdeñables y de hecho pueden ayudar a explicitar la música: el hechizo de una tal colaboración se reveló a los parisienses en la admirable representación de *El rapto del serallo* que realizó, hace algunos años, la Opera de Viena.

(2) Aquí nos alejamos de Sartre, cuya teoría evocaremos más tarde, y también de Husserl, respecto al cual la doctrina tocante a este punto es bastante confusa, por un lado lo irreal, que está «enmarcado», y lo imaginario se confunden, pues imagen y retrato se ven así conectados al mismo término: *Bild*, y por otro lado, lo imaginario es el resultado de la neutralización. Ahora bien, parece (y esto conectaría además con la teoría general de Husserl que subordina todas las modificaciones posicionales de la creencia en la modificación más radical de neutralidad, y que invita por consiguiente a distinguir esta última modificación de la imaginación) que lo irreal sea aquí inmediatamente dado y sufra a continuación la neutralización, o al menos que lo irreal sea neutralizado en tanto que irreal y sin tener necesidad de la neutralización para llegar a ser tal.

(3) No es indiferente, en efecto, que nos preparemos adecuadamente para percibir. No sólo informándonos acerca del argumento, leyendo a nuestro gusto el libreto, sino también informándonos sobre la estructura de la ópera, relacionando el *leit-motiv* con la función musical y significación metafísica que les atribuye Wagner. Esta pequeña investigación previa no tiene otro fin que el de clarificar nuestra percepción del objeto estético. Volveremos sobre este punto cuando describamos esta percepción.

(4) Sin duda esta unidad de las expresiones es sólo posible porque existe entre las diferentes artes, en cuanto medios de expresión, una unidad al menos posible, de la que Hegel mostró claramente el desarrollo: lo pictórico, que surge de lo escultural por medio del bajo-relieve, conduce a la música por la progresiva desaparición de lo propiamente escultórico, y lo musical a su vez recurre y conduce a lo poético. Por esta dialéctica es objetivamente posible la empresa de un arte total, como el de Wagner. Pero es en la convergencia de las expresiones, y especialmente en la unidad soberana de un tema afectivo común, donde debe buscarse la unidad de lo sensible y de las vivencias de la obra.

(5) Lo que la experiencia estética realiza aquí, en el plano de la percepción, es lo que podría ser, en el plano del *logos*, el saber absoluto, el saber que dejaría de ser mero saber para

dejar paso al sentido. Sólo faltaría manifestarse ese sentido, mientras que aquí ya está encarnado en la obra misma, de manera irreprochable y definitiva. Y quizá no haya otro tipo de contemplación más que la estética.

(6) La distinción que acabamos de hacer entre obra de arte y objeto estético, aunque esté dirigida por el análisis fenomenológico de la relación del sujeto y desde su punto de vista, coincide en muchos aspectos con el de F. Souriau, que con su penetrante «análisis existencial de la obra de arte» diferencia entre «la existencia física» según la cual la obra tiene un cuerpo, y «la existencia fenoménica», que se manifiesta a los distintos sentidos (*La correspondance des arts* pág. 45-72) (versión castellana en el Fondo de Cultura Económica, col. Breviarios. México 1965). Los otros dos modos de existencia que matiza Souriau «la existencia rica» que es la «del mundo de los seres y de las cosas que el arte manifiesta sólo por medio del juego de *qualia* sensibles» y «la existencia trascendental» que es la del «contenido inefable» de la obra, creemos que pueden vincularse a la existencia fenoménica. De manera que el estudio del objeto estético propiamente dicho debe subsumir los tres grados de la existencia fenoménica, rica y trascendental: precisamente nosotros seguiremos ese camino al estudiar lo sensible, el objeto representado o argumento y la expresión, tres aspectos del objeto estético —más bien que tres planos de existencia— de los que nos esforzaremos en mostrar que el análisis debe clarificarlos, pero que la percepción estética los une al aprehender la «forma». No podemos encontrar en la fenomenología del objeto estético mejor recomendación que la de toparnos con el análisis existencial de E. Souriau; y tendremos ocasión de favorecernos de ello; así indicamos nuestra deuda con un tipo de pensamiento con el que, no lo dudamos, nos encontramos no por una casualidad.

Capítulo II

LA OBRA Y SU EJECUCIÓN

La obra debe ofrecerse a la percepción: debe ser ejecutada para pasar, de alguna manera, desde una existencia en potencia a una existencia en acto. Al menos la ejecución se impone en ciertas artes cuyas obras se perpetúan en los signos donde son depositadas, en espera de que se las interprete; puede desde luego en estos casos hablarse de una existencia virtual, aunque la obra esté acabada y la representación no añada nada en principio a lo que el autor quiso. Esta exigencia de una concretización, como dice Ingarden, queda patente, por ejemplo en la literatura teatral; cuando leemos una obra de teatro, notamos que falta algo; es posible que intentemos, en compensación, satisfacer este vacío imaginando, más o menos confusamente, según la costumbre que tengamos de asistir al teatro, la puesta en escena, las actitudes, las entonaciones: ejecución imaginaria, pero que a veces logra animar el texto y clarificarlo; tal expresión tiene tal sentido porque brota como un juramento contenido, tal otro porque se escapa; tal escena es dramática por la presencia discreta o dominante de un personaje mudo; tal situación exige tal mímica e incluso tal vestuario: «¡Cómo me pesan estos amplios ornamentos, y estos velos!» Si quizá el autor tuvo cierto cuidado de anotar las indicaciones del decorado o de la representación, posiblemente fuese antes que nada pensando en el lector, para estimular su imaginación en la medida que la difusión del libreto permite multiplicar el teatro-visto por el teatro-leído (1). Pero, precisamente, este esfuerzo hecho de imaginación, que altera la espontaneidad de la percepción de las palabras,

está al servicio del juicio más que de la percepción: ejecutando la obra con nuestros recursos personales, buscamos ante todo comprender, descubrir o comentar el sentido. Esto es lo propio de la lectura: de la obra, a falta de la presencia sensible que le permite llegar a ser objeto estético, retiene especialmente lo que ejercita la reflexión: la estructura y la significación; mientras que en el teatro se sufre el encantamiento, leyendo mantenemos nuestra sangre fría y ejercitamos más la comprensión del texto. Y sin duda esto es ya sacar de la obra un excelente partido, rendirle un cierto homenaje, el único que pueden esperar las obras no estrenadas; pero si no adoptamos la actitud estética, tal como la descubrimos más tarde, es porque no nos hallamos ante la obra misma, la obra en el momento en que se descubre el objeto estético (2). Es la ejecución lo que permite este descubrimiento. Sin buscar de prisa el precisar la modificación que la ejecución suscita en el estatuto ontológico de la obra, veamos cómo es exigida por cierto tipo de artes, que sólo por esta exigencia ya se distinguen sobradamente del resto.

I. — Las artes donde el ejecutante no es el autor

Las artes que más evidentemente requieren una ejecución son aquéllas en las cuales la ejecución es una etapa claramente diferenciada de la creación, aunque a veces se califique de creación la primera representación de una obra, en la que el ejecutante es distinto del autor, a pesar de que el mismo intérprete reivindique para sí el título de artista. La diferencia entre ejecución y creación es sin duda muy patente cuando se trata de la relación que existe entre el arquitecto y el promotor de la obra (3) y mucho menos clara cuando se trata de la conexión entre el coreógrafo y el bailarín, ya que el ballet es sin duda alguna el arte que menos existencia mantiene fuera del propio ejecutante, toda vez que no dispone de un sistema de signos bien definido y, por otra parte, que la calidad de la ejecución es lo que principalmente cuenta. Dejemos aparte ahora la arquitectura. Si el actor, los instrumentistas o el bailarín se creen artistas es porque tienen conciencia de ser necesarios a la obra. ¿En qué medida y cómo?

Al igual que la idea, según Hegel, pasa por la naturaleza, también aquí el objeto estético pasa por el hombre. El hombre se transforma en su materia; materia preciosa, dúctil y rebelde a la vez, que se desvanece cada vez

que el hombre cesa de actuar. Si la materia de la obra es lo sensible, es necesario que lo sensible sea producido por el hombre, al igual que los sonidos son producidos por el músico, o que lo sensible sea el cuerpo mismo del hombre en tanto que se ofrece a la vista, como en las actitudes del bailarín o del actor. ¿Pero cuál es el estatuto del ejecutante? Así como el esclavo, según Aristóteles, tiene la voluntad depositada en su amo así él tiene su voluntad en la obra: se halla poseído, alienado, dócil a una intención extraña y ajena; es sabido cómo Sartre ha desarrollado la famosa paradoja de Diderot mostrando cómo el actor, atrapado por lo irreal, se irrealiza en el personaje que encarna (4). No se trata de que realice ciertos gestos previamente «contratados», o que se limite a obedecer mecánicamente una serie de instrucciones; el texto no es un esquema que sirva para arropar los gestos o palabras; hay que darle vida, hacerle vivir por sí mismo: el actor que crea, como habitualmente se dice, un papel mediante la vida que insufla a la obra, tiene derecho de llamarse artista. La idea contenida en la obra, si queremos utiliar el lenguaje hegeliano, reclama algo más que el que se la traduzca: necesita ser vivida para ser auténticamente una idea. Ya que una idea que permanece en los limbos de la interioridad, hasta que no se la someta a prueba, no es plenamente una idea. Así, gracias al intérprete, a través del hombre, se nos presenta la obra y nos habla. El hombre es el objeto significante por excelencia. Sin duda alguna la significación procede de las palabras que pronuncia el actor o de los sonidos que produce el virtuoso; pero las palabras sólo alcanzan su pleno sentido cuando se profieren; el lenguaje logra su completo destino de esta manera, que es el de «ser hablado». El sentido de una palabra no es separable de los componentes corporales que se añaden a ella: acento, entonación, mímica. Lo que Husserl denomina las cualidades de manifestación no manifiestan solamente el contenido psicológico sino el sentido mismo; o mejor dicho, el sentido se halla ligado al contenido psicológico, lo que se dice es inseparable de aquello que se quiere decir y de la forma en que se dice. Precisamente por eso un poema no puede ser apreciado plenamente si no se recita; la mera lectura empobrece sus posibilidades. Y con más razón aún si en vez de un poema se trata de una obra de teatro. Sólo por la voz humana el lenguaje se convierte en un acontecimiento humano y los signos asumen su verdadera función. Lo mismo se puede decir de los sonidos musicales: el violín no vibra si el hombre no vibra; el instrumento es al ejecutante lo que la garganta al cantante: la

prolongación de su cuerpo, de manera que una vez más es en el cuerpo humano donde la música se encarna, pero esta vez en un cuerpo disciplinado por el instrumento y que debió plegarse a unos prolongados ejercicios para convertirse él mismo en instrumento del instrumento. Esto se ve más claro aún en el director de orquesta que, como el director de escena o el coreógrafo, es el mediador necesario entre la obra y el ejecutante: ordena y controla la ejecución porque en él la obra halla su unidad; y la encuentra precisamente porque se introduce en él porque vive en él, porque él la hace visible, incluso con sus propias pantomimas, por muy sobrios que sean sus gestos, quizá como una especie de bailarín que encarna en sí mismo el ballet. Mejor aún que en el caso de la música, la danza es un lenguaje significante porque es transmitida por el hombre.

Para comprender lo que la ejecución aporta a la obra, es necesario comprender asimismo que la obra debe armonizar con el ejecutante idóneo. La gracia que pueda haber en ella se mide por el acierto con que es interpretada. Cuando el director de escena pueda decir: he ahí una obra bien realizada, cuando cada escena parezca que se encarna inmediatamente en una situación acertada en el escenario, cada réplica en una actitud, cuando toda la obra obedezca a una cierta lógica corporal, entonces tales signos en conjunto hablarán por sí solos. Pero es en la música donde esta lógica corporal da su mejor medida del arte: la obra se nota más alegre cuando el músico la interpreta con toda su satisfacción. El mismo autor, con frecuencia, al componer, reproduce movimientos con el cuerpo intentando pequeños ensayos al piano; sin duda alguna se trata de un cuerpo excepcional, al que un prolongado ejercicio ha dado el pleno uso de su espontaneidad; y por eso quizás su plena adhesión a lo que hace garantiza la naturalidad de la obra. Sin duda, también es necesario que la obra sea premeditada y controlada, pero a condición de que el vigor se disimule en la soltura de lo sensible, que las matemáticas se hagan gráciles, que la regla esté al servicio de una espontaneidad. Se mide así la diferencia entre una fuga de Bach y ciertas obras de la escuela dodecafónica; y se comprende también que la música sea antes que nada melódica; se ve claramente en Debussy que donde la melodía se interrumpe es debido a exigencias precisamente melódicas y no por un mero designio abstracto. El oído se complace, podríamos decir, en aquello en que los dedos del ejecutante se complacen también. Y si el bailarín se aburriera bailando, es decir, si su cuerpo no desarrollara todas sus

posibilidades, que en el fondo, hasta las más difíciles, siempre se sueña en alcanzar, ¿dónde estaría la danza? Por ello suele decirse que la trampa de los pasos a dos o de uno solo está precisamente en los encadenamientos: entre dos figuras que encarnan cada una de ellas, en el espacio de un segundo, alegremente la necesidad de un ritmo, no pueden intercalarse tiempos muertos ni tampoco sobresalir una lógica puramente abstracta, sino más bien debe lograrse que los instantes de reposo sean de distensión auténtica y los de preparación encarnen el impulso, como las modulaciones armónicas de la música clásica son ante todo melodía, o las salidas y entradas al escenario teatral son principalmente movimiento y drama.

Así, la ejecución verifica la calidad de la obra, o al menos esta cualidad básica: el libre juego de lo sensible que el ejecutante despliega. Esto ya es suficiente como para establecer la responsabilidad del ejecutante: si manifiesta y exterioriza la obra, debe sin duda serle fiel. Pero, ¿fiel respecto a qué? Nos topamos con el problema del estatuto de la obra incluso antes de la ejecución. Para el espectador o el crítico, e incluso para el intérprete, este problema halla su expresión en un círculo: cuando abandonamos la actitud estética para apreciar la interpretación de una obra, juzgamos la interpretación en función de la obra, porque conocemos la obra a partir de las interpretaciones. Sin embargo es necesario reconocer y admitir una *verdad* de la obra, independiente de la ejecución o anterior a ella. Se trata menos aquí de saber si la ejecución satisface las exigencias de esta obra que, precisamente, postula ser ejecutada para ofrecerse como objeto estético. Por ello hablamos aquí de verdad, no de realidad: la realidad de la obra es lo que es según sea o no ejecutada; su verdad es lo que ella postula ser y lo que llega a ser precisamente por la ejecución: el objeto estético, este objeto al que nos referimos implícitamente para hablar de la obra y también para apreciar su ejecución. La ejecución revela y completa este ser de la obra, y sólo tendremos una idea insuficiente de la obra hasta que no hayamos asistido a esta ejecución, o al menos que nos la hayamos imaginado. Pero a través de la ejecución apuntamos hacia la verdad de la obra, y esta verdad es la que orienta nuestro juicio sobre las ejecuciones ulteriores o incluso acerca de la ejecución presente.

No obstante, ¿de dónde obtenemos la verdad de la obra sino de la ejecución? La necesidad de su aparecer es tal que la ejecución a veces orienta,

y hasta altera, nuestro juicio imponiendo una cierta imagen demasiado exclusiva del objeto estético; así, *La Muerte del Cisne* está conectada en muchas memorias a la Pawlova, *Petruchka* a Nijinski, *Kuock* a Jouvet, *Ondine* a Madeleine Ozeray: encarnaciones quizá excesivamente perfectas y que parece que condenan a cualesquiera otras. No hay en ello peligro alguno, a no ser que tal interpretación se imponga apoyada por una tradición nunca contestada y no precisamente por su fidelidad; en este caso podría enmascarar el rostro de la propia obra y falsificar el juicio (e incluso, lo que sería más grave aún, pesar sobre la creación estética en la medida en que ésta anticipa la ejecución y se regula en ella: ha sido necesario un Lifar para ampliar una concepción demasiado estrecha de la danza clásica, sin romper desde luego con la tradición, como ha sido necesario un Wagner y un Berlioz para dar a la orquesta una nueva amplitud, un Debussy para dar de nuevo al piano sus ocho octavas y al pianista una nueva familiaridad con su instrumento). Mas, dejando a parte estos casos excepcionales ¿no puede afirmarse que la ejecución inventa en cierta medida siempre la verdad de la obra? Es interpretación: es decir, que esta verdad no se halla fijada anteriormente y que, de una misma obra, son posibles diversas interpretaciones, de forma que la obra cambia así, según diversas épocas, su sentido.

Pero no debemos dejarnos tampoco arrastrar demasiado lejos por esta pendiente del relativismo estético. Sin duda alguna nuestra comprensión de la obra es solidaria con/de las ejecuciones, que se hallan ligadas a su vez a ciertos estados históricos del gusto: Molière no será nunca más representado como lo era por él mismo, ni comprendido o fruido como lo era en el tiempo del propio Molière (5). Esto desborda el problema de la ejecución, y tendremos ocasión de retomarlo más tarde: existe toda una vida de la obra a través de la historia, que apunta y desarrolla la historicidad de la cultura estética. Cada época privilegia ciertos objetos estéticos en detrimento de otros que ignora a veces totalmente, y la obra crece o decrece, se enriquece o se empobrece según el fervor que se le concede y el sentido que en ella se descubre. Respecto a la obra ejecutada, estos avatares son solidarios de los que rodean a la ejecución sea para condenarlos o para seguirlos. Deberemos por ello repetir lo que ahora tenemos que decir de esta historicidad de las interpretaciones: en la historia parece o tiende a realizarse algo que sobrepasa la historia y que no tiene su verdad en la historia; es más, la historia no se ilumina y clarifica más que a la luz de ciertas estrellas o puntos luminosos fijos: si todo se hallase inmerso en el remolino de la historia no existiría la historia. Así, las diversas tradiciones de la ejecución componen por sí mismas una historia que tiende a manifestar la verdad de la obra a través de ensayos y errores múltiples, y esto porque ya hay una verdad de la obra, que necesita la ejecución para manifestarse, aunque juzgue a la vez tal ejecución.

Sucede a veces que para apreciar la calidad de la ejecución se recurre a las intenciones del autor; esto es lo que hacen los pertenecientes a la crítica de discos instituida por la radio, sin olvidar lo que esta referencia por sí misma puede tener de equívoca, ya que si, por ejemplo, hacen ver la enfática y vulgar interpretación que cierta grabación ha realizado del *Requiem* de Fauré, apelando a lo que hay de religioso en Fauré, saben muy bien que Fauré ha estado encargado del órgano de la iglesia de San Francisco Javier durante veinte años sin practicar la religión: lo que pueda haber de religioso en Fauré no alcanza a su vida privada sino a su obra; y ¿cómo saberlo si no es oyendo su obra? Como tendremos ocasión de ver, la experiencia estética va de la obra al oyente (6). Por añadidura, sucede asimismo que, sin conocer la obra ni saber previamente nada del autor, somos capaces de juzgar a pesar de todo una ejecución. ¿Acaso la ejecución, al manifestar la obra, no se denuncia a sí misma? Por otro lado es curioso que seamos más sensibles a las faltas de la ejecución que a sus virtudes: si es buena la interpretación, desaparece ante la obra, el ser y el aparecer coinciden verdaderamente, y nos entregamos por entero al objeto estético. Las faltas son las que nos ponen alerta; nos parece entonces que algo suena falso, que un error de concordancia se hace patente y que debe achacarse a la ejecución: que el *tempo* del andante sea demasiado rápido, la actitud del actor demasiado lenta, el decorado demasiado chillón, la cabriola del danzarín demasiado pesada, el encanto... y entonces el encanto se quiebra y exigimos cuentas al ejecutante en cuestión, o mejor dicho, es la obra la que pide cuentas ya que la traicionada ha sido ella.

Así se cierra el círculo: la obra se completa en la ejecución, pero a la vez ella juzga la ejecución en que se encarna y realiza. Esta exigencia que se realiza, si la obra posee el ser de una exigencia, se convierte en exigencia para la ejecución; dicho de otro modo, la existencia concreta que la obra obtiene es una existencia normativa: la realidad debe manifestar una verdad que se da a conocer en esta realidad. La historicidad de las ejecuciones no

relativiza totalmente la verdad de la obra; no atenúa en nada esta exigencia que le es propia y que suscita siempre nuevas ejecuciones. Precisamente porque el aparecer, necesario al ser, no le es idéntico, pueden ser válidas diversas ejecuciones diferentes de una misma obra, como asimismo, por parte del público, pueden darse distintas interpretaciones de una misma obra ejecutada. De una obra maestra, afirma Goubier, «cada recreación hace brotar una imagen inédita, de manera que siempre es indefinidamente nueva sin cesar de ser la misma [...] entera en cada una de estas imágenes» (7); por ello no puede asignarse a la historia el cuidado de un desciframiento y de una revelación progresivos: el *Hamlet* de Lawrence Oliver no es más verdadero que el de Jean-Louis Barrault; y hay que añadir que no sólo el hombre Hamlet, tal como le hace hablar Shakespeare, es inagotable por lo que tiene de ambiguo o inacabado en cada gesto o cada palabra; es más bien la obra misma como totalidad —y la *Novena Sinfonía* o una naturaleza muerte de Braque igual que *Hamlet*— la que es inagotable por lo que denominaremos su profundidad: irreductible a sus ejecuciones y sin embargo captable solamente por ellas, o mejor dicho, en ellas. Podría afirmarse que la verdad de la obra consiste en ser *una* verdad. Si, en lugar de ser espectadores perceptivos, fuésemos, como dice Jaspers «consciencia en general», capaces de sobrevolar la historia y de planear ante las verdades históricas de la obra, no existiría verdad alguna: el ser de la obra hubiera absorbido su aparecer, sería verdad eterna y no objeto estético.

Así, la obra es una exigencia infinita que exige una realización finita, y que se consuma cada vez que la obra nos es presentada con suficiente evidencia y rigor, sin notas discordantes, y cuando todo invita a que nuestra percepción salude en ella al objeto estético; la verdad de la obra que poseemos así es realmente la verdad que la obra impone y que se nos impone.

Esta trascendencia, si tiene un sentido es ante todo para el ejecutante; a pesar de que ejecute la obra imaginando una obra ya hecha o lea el texto imaginando lo representado. Al menos él debe ejecutarla realmente: la verdad de la obra es para él no algo dado sino una tarea. Y la virtud principal que se requiere al ejecutante es la docilidad. Los grandes directores de escena están totalmente de acuerdo en este punto (8) y también los directores de orquesta. Docilidad difícil y que posee, desde luego, grados diversos. Difícil por múltiples razones que afectan tanto a la obra como al ejecutante. Por un lado porque se exigen al ejecutante tal cúmulo de cualidades, relativas al virtuosismo y a la inteligencia, que no puede dejar de tomar conciencia de su importancia. Por otra parte, porque su contribución quizá no sólo se limite a ser la propia de un ejecutante sino la de un artista: así ocurre con el pintor que diseña los decorados, el compositor que escribe la música de escena, el cineasta que elabora el fondo para el *Cristóbal Colón* de Claudel (9). Finalmente porque la obra, tal como sale de las manos del autor, le permite de hecho más amplia iniciativa. La ejecución aún debe inventarse, y la representación es una creación. De ahí proviene que el ejecutante esté tentado de tomarse a sí mismo como fin, en vez de considerar la obra como su fin. Y de todo esto proceden no sólo ciertos errores de interpretación, respetables e interesantes cuando se originan más por exceso de celo que de presunción, como cuando hemos constatado que el papel de Bérenice se resiste a un intérprete (Baty) o el de Tartuffo a otro (Jouvet), y menos interesantes en el caso de que procedan de la incomprensión o de la torpeza, sino también lo que Goubier califica de herejías, dándonos múltiples ejemplos de ello. Pueden distinguirse aquí las herejías del colaborador que no quiere someterse a una disciplina, como puede ser el caso del libretista que intenta sacudirse el yugo de la misma, o del músico que desearía eclipsar la obra de teatro, y las herejías del ejecutante que se toma excesivas libertades con la obra, bien sea para hacer prevalecer su interpretación, o bien por convertirse en *vedette*: Sarah Bernhardt interpretó *Fedra*, aunque prefería a V. Sardou dado que su genio estallaba intentando salvar un texto mediocre más que sirviendo a un texto genial.

Acerca de este punto, sin desarrollarlo, querríamos introducir una distinción entre el actor de teatro y el actor de cine. Sabemos muy bien cuál es el prestigio de las estrellas de la pantalla, y que el público se siente hasta más atraído al cine por la *vedette* que por la película; contra esto además ya reaccionó el cine soviético primero y luego el cine italiano; hay que observar que las más grandes películas colocan antes el nombre del director que el del actor; se relega así al actor al papel de nuevo ejecutante, mientras que el autor... ¿quién es el autor? ¿El guionista, el director de escena o el montador? La cuestión no se plantea cuando las tres funciones son ejercidas por la misma persona; pero cuando se plantea debe zanjarse en beneficio del director, ya que el arte cinematográfico es un arte en el que la presentación es esencial, dado que no existe la representación, sino únicamente en cada sesión una reproducción mecánicamente obtenida; la ejecución tiene

tanto más valor cuanto que sólo tiene lugar una vez, y en consecuencia el director que la regula y dirige tiene la máxima importancia. Hay más: la obra impresiona más enérgicamente la vista toda vez que sólo dispone de una simple pantalla para desplegarse; su aparecer se inscribe más exclusivamente aún, si cabe, en el ámbito de lo visual; los valores propios de la visión, en su expresividad, son aquí mucho más intensos: en la pantalla parece que nada nos es familiar, todo nos interroga y nos habla interrogándonos, un jarrón sobre un mueble puede contener el misterio y la elocuencia de un jarrón de Cézanne, lo que no ocurre en la escena (por ello el cine se ve forzado a inspirarse en la pintura, no sólo por hallar en ella el color adecuado a cada detalle, sino también por sus valores propiamente pictóricos, como se ha podido constatar en la *Kermesse heroica*). De aquí que la acción que represente la obra deba ser concebida en términos de imágenes y de movimiento y desarrollarse a un ritmo más rápido que el teatro: *Huis clos* es inconcebible en la pantalla. Generalmente puede afirmarse que la mejor obra de teatro transportada sin precauciones al cine, sin tener en cuenta las leyes propias de cada género, da como resultado un film prácticamente inexistente o que sólo vale como un documental, como puro medio de reproducción y no como obra de arte. En el cine, incluso en el cine sonoro, el texto no es más que un pretexto: el verdadero autor es el director (10). De esta promoción el actor también se beneficia a su vez: hace algo más que decir un texto, se dice a sí mismo para ser contemplado en todos sus detalles; no puede retroceder ante su papel y por ello al final sólo existe un solo papel, que es él mismo, y que continuará siéndolo, si damos crédito a la nueva hagiografía, en la vida cotidiana. En la pantalla, el carácter alucinante de su presencia, tanto más imperiosa al ser ficticia, le vuelve más admirable: es algo lejano, como un espejismo y convincente como un encantador. (A todo esto vienen a añadirse otras razones extrínsecas a la obra: el culto al actor responde a ciertas necesidades de compensación, al deseo de vivir por delegación una vida de prestigio: a la hipertrofia del ego en el artista responde una atrofia del ego del admirador...).

La diferencia del estatuto del actor de teatro y del actor de cine ayudará a descubrir gradaciones en la independencia del ejecutante, al menos en lo que se refiere a la docilidad que se le exige. Digámoslo de una vez: sería necesario distinguir entre el ejecutante que, propiamente, ejecuta, y aquellos que se asocian a la ejecución produciendo una obra que debe integrarse

en la obra total y subordinarse al conjunto, pero que por sí misma no es una obra de arte susceptible de ser exhibida en cuanto tal; reservaremos este problema de la colaboración entre las artes para un tratamiento posterior. Además, entre los ejecutantes propiamente dichos, cuyo arte, por mucho respeto que se le deba, no es más que una técnica, convendría distinguir según estén más o menos estrechamente asociados a la obra y a su prestigio: en un lado se hallarían el contratista o promotor, los operarios que ejecutan los proyectos arquitectónicos, en el otro, un poco más allá del actor de cine, estaría el bailarín, que con frecuencia es el mismo coreógrafo, y que, en cualquier caso, es tanto más indispensable para la obra cuanto que no existen elementos sígnicos que lo conserven, sólo existe en estado de proyecto o de tradición hasta que el bailarín le da la plenitud sin igual: su cuerpo triunfante es la materia más perfecta de lo sensible. Pero ¿qué decir de las artes en las que lo sensible no parece requerir en absoluto una ejecución?

II. — Las artes donde el ejecutante es el autor

De hecho, todas las artes requieren una ejecución; el pintor realiza o ejecuta el retrato, el escultor el busto. La creación es aquí la ejecución, mientras que en las artes en las que la ejecución es distinta, no se emplea tal término para designar el acto creador: no decimos que el dramaturgo ejecuta su obra o el compositor una sonata. Sin embargo, en las artes donde la ejecución se confía a especialistas, acontece con frecuencia que el autor, para crear o controlar su creación, asume incluso el cuidado de la ejecución: Esquilo, Molière, Shakespeare suben ellos mismos a escena, Racine compone *Mithridate* recitando con un tal entusiasmo que los asistentes se inquietan; el músico compone al piano o dirige la orquesta que interpreta su obra, y el arquitecto se convierte, más de una vez, en promotor de la obra. Realmente nada reemplaza la enseñanza de la práctica, y la ejecución es para el creador a la vez la mejor fuente de inspiración y el mejor medio de control. Mas ¿puede seguir hablándose de ejecución, cuando ésta coincide con la creación?

Este problema podría llevarnos muy lejos en la psicología de la creación, cosa que no es nuestro actual propósito; sólo se tocará aquí para

comprender cómo la obra se da a la percepción habitualmente y quizá nos ayude a ello el confrontar las dos formas de ejecución. Existe efectivamente entre ambas una diferencia y una semejanza. Cuando la ejecución se distingue de la creación, y aparece como su coronamiento, algo preexiste a la ejecución y le impone una ley: la obra existe ya , con una existencia abstracta, sin cuerpo sensible, pero real y suficientemente imperiosa como para juzgar su ejecución. En el caso del pintor que ejecuta su cuadro, ¿qué es lo que preexiste a la ejecución? Subrayemos que el problema se plantea a todas las artes, incluso aquellas en las que la ejecución de la obra queda diferida: ¿cuándo empieza a existir la obra, antes de encarnarse y diluirse en lo sensible? Reencontramos aquí la idea de un objeto estético imaginario, ya dejado a un lado en nuestro examen. Pues si la obra existe antes de la ejecución creadora, es sólo para el artista, y en imagen. ¿Quiere esto decir que el artista ve ya su obra como yo puedo ver a Pedro en la imagen fotográfica, o incluso como lo ve un soñador? No, ya que la ejecución tendría entonces otra apariencia distinta y no conocería los arrepentimientos o las vacilaciones. El creador no ve, siente: ¿qué es lo que siente? Una certeza, la evidencia de dar la medida de una tarea y de haberse arriesgado en un camino jalonado por sus obras precedentes; pero también un deseo de responder a una llamada: algo quiere existir; en ello ha pensado el artista desde hace tiempo, en términos de oficio, no se olvide, intraducibles para el profano, tanto por su referencia a algo personal como por su carácter técnico, ya que el artista se debate consigo mismo cuando piensa en colores, armonías o personajes. Este trabajo de meditación, como la gestación de la mujer, se esfuerza en fijar y en liberar: estamos ante algo que quiere ser, que desea existir. La obra que el artista lleva consigo, en este nivel, es ya una exigencia. Pero sólo exigencia y además interior al creador; no es algo que pueda ver o imitar. Al prepararse para la ejecución, el artista se pone en estado de gracia, y la exigencia que le embarga es la expresión de una cierta lógica inerior: lógica de un cierto desarrollo técnico, de una cierta investigación propiamente estética, de una maduración espiritual; y todo ello se confunde en el artista y el artista es el que se confunde en ello: más profundamente que cualquier otro hombre, se hace haciendo y hace porque se hace a sí mismo.

Detengámonos aquí un instante: ¿esta lógica es ciertamente la de un desarrollo personal? Se objetará, en efecto, que el artista como hombre es a menudo desigual, a veces visiblemente inferior a su obra, hasta el punto

que al conocerle nos admiramos de que sea él quien la haya realizado. Parece que el autor cuyo acto creador estamos descubriendo sea en realidad el autor fenomenológico que aparece en la obra para el público. Pero, ¿acaso no podemos afirmar que el autor real lleva en él, a veces sin saberlo, este otro autor igual a su obra, de manera que no sólo la exigencia de la obra, sino su creación, se funda en él, a pesar suyo? Esto es lo que se afirma algunas veces del carácter inconsciente de la creación artística y que hallaría aquí su pleno sentido. Ciertamente, el inconsciente no es por sí creador, y el artista que crea sabe que crea; inmoviliza para su acción los resultados de un trabajo consciente y voluntario de hecho, mediante el cual adquirió un cierto oficio, una cierta habilidad, un cierto gusto, una cierta conciencia de los problemas estéticos, en pocas palabras, los instrumentos de la creación. Pero tras esto, por una especie de astucia de la razón estética, todo sucede como si fuese el arte el que se produjese o reflexionase a través de él. (Sólo cuando los artistas han tenido conciencia de esto han rechazado el considerarse como artesanos, y han creído incluso hallarse poseídos o malditos; pero no siempre son conscientes de ello ni tampoco se dan cuenta de su propia inconsciencia). Por este motivo el autor real no se parece necesariamente a su obra: es simplemente un cuerpo cualquiera al que basta ser un buen instrumento para el *daimon* que habita en él y que es el único capaz de esta maduración espiritual que permite la invención. Sus obras le siguen, pero designan lo que, en él, no es él; y antes de ser creadas, la exigencia en la que se encarnan es una exigencia que no procede de él. Sucede con frecuencia que el artista sienta una especie de llamada, y no sepa de dónde procede realmente: *interior intimo meo* (11).

Mas esto atestigua todavía mejor que, en este estadio, la obra no es más que exigencia, y necesita del artista como instrumento. Si su origen es inasignable, su contenido también es indeterminado y no se halla fijado en imágenes legibles. Todo está aún por hacer, la ejecución es verdaderamente creación. Por eso la ejecución aquí posee ese aire que Alain ha descrito tan bien, y no puede compararse con la ejecución realizada por el especialista. La exigencia no se realiza, el deseo que brota no se satisface más que por un tránsito de lo irreal a lo real: no de una existencia abstracta a una existencia concreta, sino de la inexistencia a la existencia por medio de una creación que, de golpe, y al fin del proceso, da a la obra su existencia concreta. Esto explica que, en su actividad, la creación no puede apoyarse más que en ella

misma, o mejor en su propio producto, en la obra a medida que se va bo quejando y entra en la existencia. A la meditación por la cual el artista co centra sus fuerzas y conjura una determinada llamada (meditación quiz ausente en el artista inconsciente, es decir, en el que la exigencia se produ sin que él mismo lo note ni la oiga), sucede el trabajo que sólo esta medita ción distingue del quehacer artesano.

Expresémonos de otra manera: ciertamente existe para el creador un realidad de proyecto, si entendemos por esto bien sea una planificación un simple bosquejo; existe también un pensamiento que preside el hacer que le precede. Pero ¿este pensamiento de la obra que hay que hacer es equivalente al pensamiento de la obra hecha? Si la expresión «que hay que hacer» indica una tarea, si este pensamiento es un programa de trabajo, el proyecto no puede en consecuencia darnos la clave de la obra, sólo indica cómo está concebida la operación creadora por parte del autor. Sin embargo, este programa debe contener una promesa, está ordenado a la realización de una cierta «idea», que es precisamente la obra exigiendo su propia realización. Pero ¿qué significa esta idea y cuál es su estatus? Implica algo que quizá el propio Valéry no tuvo bastante en cuenta, el hecho de que para el artista mismo existe un en-sí de la obra, un ser que él debe promover, una verdad que él debe manifestar y servir; el artista posee sin duda, cuando se halla inspirado incluso hasta una especie de posesión, el sentimiento de estar constreñido, de no tener más remedio que servir a la obra mediante un trabajo del que no puede prever el final; no es él quien quiere la obra, es la obra la que se quiere en él, quien de hecho le ha elegido, quizás a pesar suyo, para adueñarse de él y encarnarse, de manera que su proyecto no es más que el deseo y la voluntad de la obra en él (12). En este sentido hay desde luego un ser de la obra para el artista mismo y anterior a su propio acto. Pero es conveniente añadir enseguida que este ser que nos es inaccesible, le es inaccesible a él también, de manera que tampoco él nos puede facilitar su acceso. La obra, antes de ser hecha por el artista, sólo se le presenta como exigencia, no como idea que pueda pensarse. El artista sólo puede pensar sus proyectos, y éstos, incluso si son realmente tales, se presentarán más bien como bosquejos: no son la idea que madura en él, son intentos o ensayos que se multiplican, y la obra real brotará al fin. Cuando trabaja preparando sus planos, realizando sus esquemas, retomando su bosquejo, no está en trance de confrontar lo que hace con la idea de la obra, de la que él

pudiera disponer previamente, sino que simplemente juzga lo que hace, y al sufrir cualquier decepción o cuando experimenta una especie de llamada, piensa: «aún no es esto», y vuelve a ponerse a trabajar; pero lo que pueda ser «eso» que busca, ni siquiera él lo sabe, y sólo lo sabrá cuando la obra, terminada al fin, le dispense de todo ello y se haga patente; quizá, incluso entonces, tenga la impresión aún de no haber salido del paso y de que si se detiene ahí es más bien por fatiga o por impotencia, sin haber cumplido su misión; las obras ya realizadas sólo le parecen entonces como etapas que le llevan hacia lo que le queda todavía por hacer y que si no lo ha hecho es porque no lo conoce. La única oportunidad que tiene de conocer la obra es la de descubrirla haciéndola; su único recurso es el «hacer», cuya recompensa será el «ver» (13). Por esto el artista sólo es artista por sus actos. No piensa la idea de la obra, piensa sobre lo que hace y lo que percibe a medida que lo hace; siempre se enfrenta con lo percibido, y el en-sí de la obra no es un para-él más que identificándolo con lo percibido; sólo conoce lo que ha querido cuando, después de hecho, lo percibe y lo considera definitivo, cuando se coloca en condición de espectador. Es, pues, inútil buscar la verdad de la obra en la manera en que el artista la piensa. A veces, sin embargo, cuando nos es factible examinar la serie de bocetos, como los previos a los grabados de Rembrandt, los borradores de un compositor, las tachaduras de un poeta, estamos tentados a decir, viendo cómo ha ido surgiendo la obra: he ahí lo que el artista ha pretendido. Pero sólo retrospectivamente es cuando concebimos una idea de la obra, tal como suponemos que se ha presentado al acto creador inspirándolo; para el artista la inspiración viene a ser una especie de llamada indeterminada, que solamente queda precisada a base de ensayos y por la conciencia de la insuficiencia de estos ensayos.

Este trabajo que va desde el boceto a la obra, por una serie de felices o desastrosas casualidades, de retoques y de revisiones, no puede compararse al quehacer del actor y del instrumentista. También ellos dudan, ensayan, progresan a lo largo de repeticiones distintas, también trabajan desde luego, pero para realizar un modelo y no para sacar algo de la nada. Por el contrario, si la ejecución difiere de la labor del creador, sus efectos sí que son comparables: si el artista no necesita al especialista es porque ocupa su lugar. Lo que el albañil hace con su palustre bajo las órdenes del arquitecto, el pintor lo hace él mismo con sus pinceles sobre el cuadro. Creando la obra, la ubica a la vez en una existencia total y definitiva; sólo le faltará la

mirada del receptor para convertirse en objeto estético. No hay aquí un sistema de signos para la obra, que le permitiera aguardar el momento de la ejecución, lo sensible se produce de una vez por todas, se fija, como diría un pintor, sobre el lienzo o se petrifica en la piedra. En culquier caso, lo sensible es de hecho la materia misma de la obra: así la pintura está hecha con colores, la música con sonidos, la poesía o el teatro con palabras que deben pronunciarse, la danza con movimientos que deben realizarse. Pero aquí lo sensible no se capta ni se elabora por medio de signos, debe ser inmediata y directamente tratado y el cuidado de dicho tratamiento no puede confiársele a persona distinta del autor, por dos razones: por una parte porque no puede la obra ser imaginada tan precisa y exacta como para dar las directrices antes de haberla realizado; por otra, porque tales directrices no serían jamás lo suficientemente claras y adecuadas como para que su ejecución dejase de ser realmente una creación (14).

Los caracteres de la ejecución marcan la obra: lo que se exige al ejecutante que realiza la obra es lo que también se exige al autor que la ejecuta creándola. Aquí, una vez más, lo sensible pasa por el hombre y no se distiende como tal sensible sin que el hombre lo produzca felizmente: el pintor, más allá de las tensiones del esfuerzo, debe ser un virtuoso de su trabajo, como el pianista o el bailarín. El cuerpo siempre toma parte, como Valéry lo ha mostrado respecto a la arquitectura, y no sólo prestando la habilidad y la seguridad de sus poderes, sino comunicando a la obra, por una especie de convivencia, la profundidad que reside en él; este *interior* de donde emana la llamada de la obra, halla aquí su análogo en la inspiración corporal; así como la idea surge de una profundiad espiritual, así los medios de la ejecución brotan de una profundidad vital. La soltura de la pincelada o del golpe de martillo comunica a lo sensible una gracia sin la que no puede darse el objeto estético: al igual que la danza se adultera y pierde su propia esencia en la interpretación de un bailarín pesado o fatigado, así también ocurre con la música si se arrastra o con el dibujo si es vacilante e ingenuo. La investigación puede ser laboriosa, pero la ejecución debe disponer de un órgano dócil y presto, es decir, que el artista debe dominar su oficio; el gesto debe siempre ser seguro y libre, cualesquiera que sean los procesos de revisión, las indecisiones o los retoques de la obra.

Y dado que admiten comparaciones, al menos en cuanto a sus efectos, los dos tipos de ejecución, la del especialista y la del creador, podemos

aclarar el uno con el otro. Se trata siempre, respecto al objeto estético, de manifestarse y en consecuencia la obra de arte debe pasar a una existencia concreta, donde su aparecer se iguala con su ser. Este tránsito es más abrupto en el segundo tipo de ejecución: la existencia en la idea no es de hecho una existencia y realmente esta ejecución es una creación *ex nihilo*. En el primer tipo, por el contrario, el tránsito se opera en el interior de la existencia que, como tal tránsito, es difícil de definir. No es exactamente un paso de lo posible a lo real, dado que la obra, reducida a un corpus de signos, ya está completa; si lo posible significa sólo el estado de precariedad e insuficiencia de aquello que todavía no existe y espera su ser, conviene decir que, entre todos estos candidatos al ser, el autor ha elegido ya y ha relegado el resto a la nada, mediante un acto que, desde luego, no contó con ellos y de tal consistencia que tras él lo posible no puede ser evocado sin caer bajo el golpe de la crítica bergsoniana e incluirse en una mera ilusión retrospectiva. Tampoco se trata de la distancia entre lo irreal y lo real toda vez que, antes de la ejecución, la obra ya es real, y en cualquier caso no puede ser calificada de irreal si identificamos lo irreal y lo imaginario. Tampoco es un tránsito de la ausencia a la presencia, dado que no es una obra ausente lo que tenemos ante los ojos cuando leemos el texto: algo de la obra nos es presente, y los términos de ausencia o de presencia califican preferentemente nuestra situación ante la obra más que la naturaleza misma de la obra. Por ello hemos preferido decir que se trata del paso de una exigencia a su cumplimiento, porque el proyecto por sí mismo no posee cuerpo y no tiene ser más que por aquello que le da forma, mientras que la obra escrita está ya conformada y sólo espera la metamorfosis que impone al ejecutante. El mismo texto es el que aguarda al lector y al actor, y la representación no es más que una lectura refinada y que evita al espectador el esfuerzo de leer. Lo que la ejecución aporta, pues, es la manifestación de la obra bajo las especies de lo sensible, de lo visual, de lo auditivo. El paso es el que existe entre lo abstracto y lo concreto (15), en el caso en que convengamos en denominar abstracta a la existencia de los signos para los que la lectura es un medio y no un fin, y que apelan especialmente a la inteligencia, dicho tránsito concreta y determina la existencia en que estos signos hallan una expresión sensible, donde la nota del pentagrama se transforma en sonido, la palabra escrita en el papel imita el sonido pronunciado; será la misma palabra, pero que cambia de función al cambiar su aspecto, de manera que su

significación incluso cambia, si no de contenido, al menos de elocuencia. Es necesario, pues, admitir, entre lo abstracto y lo concreto, grados de existencia: lo que se modifica no es el contenido de la obra tal como la reflexión puede captarlo, sino la plenitud de su ser; el cambio no reside en un tránsito de lo irreal a lo real, que fue forzado de una vez por todas por el acto creador, sino en el interior mismo de lo real, de una existencia abstracta a una existencia sensible, del ser al aparecer.

Pero tan necesario es este aparecer para el objeto estético que puede incluso suscitar dos formas de actividad, de las que se puede decir que son dos casos límites de ejecución. La primera forma de actividad merece al menos ser examinada aquí.

III. — Las reproducciones

Para multiplicar su aparecer, o mejor dicho, las ocasiones que tiene de aparecer ante alguien, la obra tiende a hacerse múltiple. Cada arte se las ingenia para hallar los medios de esta multiplicación de lo único, entre los que destaca principalmente la reproducción. Estos medios de multiplicar el aparecer de la obra no pueden identificarse con la ejecución que produce tal aparecer: la reproducción tiene sólo por misión el repetir, por medios mecánicos y sin rehacerla, es decir, sin copiarla, una obra ya ejecutada y ofrecida al público (16). Por ello no parece plantear el problema ontológico que la ejecución motiva: mientras que por la ejecución la obra accede a una nueva existencia, la reproducción no altera su ser, crea un objeto nuevo, al menos material y numéricamente diferente, incluso aunque parezca semejante, del que sólo nos interesa el parecido con el original y no el estatuto óntico ya que es el mismo que el de la obra ejecutada: no se puede afirmar que la reproducción asigne a sus objetos una existencia abstracta análoga a la que ocupa la obra antes de su ejecución al ser sólo como un signo o como una especie de escritura en la que se fijara la obra que no puede ser escrita. Si plantea de hecho algún problema ontológico éste se referirá a la obra que reproduce, no a la reproducción: imitando la obra de arte, pretende ser esta obra por delegación o imagen. Hay, en consecuencia, más que un indicar la obra, una presencia de la obra por ella, y que no es simplemente imaginaria o ilusoria: entre la existencia abstracta y la existencia concreta de la obra, es necesario hacer un lugar a esta existencia sustitutiva

o delegada. Y es necesario que la reproducción se esfuerce por ser la obra misma, dado que no es un análogo a través del cual alcancemos o apuntemos a la obra, un medio de formar la imagen de la obra; no puede darnos la obra más que dándose en calidad de ella, invitándonos a percibir y no a imaginar, ya que la obra sólo es obra al ser percibida, y no se trata de dar sólo una imagen o una idea de ella: si yo contemplo a Pedro por medio de su fotografía, no contemplo el original a través de su reproducción, y peor para mí si el original se ve traicionado por la reproducción, en tal caso estaré en inferioridad de condiciones realmente (al evocar el original, si es que lo he visto antes, pues me detendré a comparar, a juzgar, a apreciar, a valorar... con lo que no existirá percepción estética propiamente dicha); y la obra tampoco tendrá nada que hacer, ya que no existirá *hic et nunc* para mí, más que de una manera muy imperfecta.

El problema práctico que plantea la fabricación de reproducciones es pues análogo al que surge en la ejecución para el ejecutante: la tarea de exactitud es análoga a la tarea de fidelidad; y, más exactamente, si no se trata de hecho de dar a la obra un cuerpo sensible que ya posee ¿cómo transmitir a la vez lo que la obra posee de única y de sensible? ¿Cómo lograr la semejanza?

Antes de enfocar más de cerca este problema, conviene distinguir las reproducciones de los otros tipos de medios, que son diversos, por los que la obra tiende a comunicarse. Para las obras que requieren una ejecución separada, no representan dificultad alguna. En su estado abstracto, la obra puede ser multiplicada indefinidamente; accede a esta existencia por medio de la escritura que lo sensible representa sin ser en sí misma sensible (o sólo prácticamente y no estéticamente, es decir, sin que en principio su legibilidad sea un fin) (17), y que autoriza una reproducción indefinida de signos. En este plano de la existencia estética, la reproducción de lo sensible no plantea problemas ya que lo sensible aún no se exhibe ni manifiesta. La difusión del texto no es realmente ni reproducción ni ejecución, puesto que lo que se reproduce no es la obra en tanto que objeto estético, es el signo. Por el contrario, para estas mismas obras, en su existencia concreta, la ejecución puede reproducirse, es decir, repetirse, como se multiplican las representaciones de teatro, y esto puede ser así porque se trata de una operación distinta de la creación. Así pues, démonos cuenta, reencontramos de nuevo el problema que nos plantea la historicidad de la ejecución: tantas ejecucio-

nes como interpretaciones. ¿Cuál es la verdadera? Pueden serlo todas, y aquí se revela el carácter inagotable del objeto estético, pero a condición de que sean dóciles y deferentes, y aquí se verifica la objetividad de este objeto. Pero además nuestra época ha inventado los medios para fijar una ejecución única, y a la vez para difundirla: el film o el disco, sin considerar el cine ahora como instrumento de un arte propio, sino un simple medio mecánico de reproducción, como la prensa lo es respecto al texto escrito.

Sin embargo, la difusión radiofónica no es reproducción: transmite pero no inicia una nueva versión; no se crea ningún objeto nuevo; y sin embargo ¿se halla realmente el objeto estético integro al final de la operación? Del registro cinematográfico de una obra, ballet u ópera, puede afirmarse que es algo diferente a la obra y, en consecuencia, una reproducción; sin embargo no puede decirse lo mismo de una difusión radiofónica ya que es el mismo sonido, y el sonido mismo, si la grabación es buena, el que se transmite, y no obstante... La experiencia del teatro radiado aclara aquí la de la música: la ausencia de los actores constituye una considerable merma, y también lo es la ausencia del público, como veremos más tarde. La obra está presente, más presente seguramente que cuando simplemente leo el texto o la partitura, pero menos que cuando asisto a la ejecución; hay pues grados de presencia en el interior mismo de la existencia concreta o de la presencia sensible de la obra.

Para las artes en las que la ejecución, inseparable de la creación, se efectúa de una vez por todas, el problema es principalmente práctico: ¿cómo conseguir la semejanza? No puede darse una respuesta definitiva y será necesario considerar cada caso en particular. La reproducción no es la obra, esto es claro, pero puede aproximarse a ella asintóticamente según el material de la obra que va a reproducirse, según el progreso de la técnica, y según el conocimiento que el técnico posea de aquello que desea reproducir. La virtud mayor de la reproducción es la semejanza; debe darnos una idea de la obra lo más exactamente posible. Una idea y no una imagen, en el caso en que definamos la imagen, como Sartre, por el poder mágico de evocar la presencia de una cosa ausente. Lo que se exige a una reproducción tiene mucho más que ver con la instrucción que con el placer, se trata de la verdad de la obra; es un instrumento de información y de trabajo. La paradoja radica en que la obra, en tanto que objeto estético, sólo facilita la verdad en su presencia ya que es algo inmanente a lo sensible: no podemos

tener una idea verdadera de un cuadro al igual que las que obtenemos de un motor por una figura esquemática que nos lo da desmontado. Un equivalente de esta figura es el croquis que indica la composición de un cuadro, o el análisis temático de una obra musical, o el resumen de una obra teatral; aprendemos, mediante estos esquemas, a conocer los rasgos de la obra en tanto que objeto fabricado, su estructura, y ya veremos la gran importancia que esto puede tener, pero no conoceremos así la obra en tanto que objeto estético, respecto a lo cual lo sensible es irreemplazable. Ahora bien, la reproducción, sin pretender hacer la competencia al original, intenta aportarnos algo más que un puro medio para conocer la obra de manera objetiva y abstracta. Así se esfuerza, de alguna manera, en darnos la verdad a través de una cierta presencia, salvando algo de lo sensible. Y precisamente en este punto es donde se instaura entre las reproducciones una jerarquía según que puedan, mejor o peor, hallar un equivalente del original sensible.

Aquí conviene colocar aparte a las obras cuyo material sensible es tal que después de haber sido tratado una primera vez por el artista, puede serlo mecánicamente (18) con el fin de conseguir así una reproducción que sea una copia perfecta; como sucede con las artes del grabado, en las que el dibujo está hecho para ser reproducido, al igual que en la cerámica o la porcelana, aunque cueste reconocer que las tazas de un servicio de Sèvres sean tan sólo la reproducción de una taza original. Algo semejante ocurre con las artes de la madera, en las que la reproducción no se realiza mecánicamente, pero donde la parte del trabajo artesanal, y por tanto imitable, es tal que la imitación puede ser perfecta: si la copia de un mueble de estilo es excelente, esta copia es un objeto estético que merece la misma atención que el original, y sólo por razones no estéticas un posible coleccionista de arte le negará el mismo valor mecantil (19). Análogo es el caso del mármol que luego se reproduce en bronce: el vaciado hace que aparezca un objeto estético creado nuevamente, y que, de hecho, obtiene este estatuto debido a lo poco que difiere del modelo, ya que la técnica del vaciado, que asegura la semejanza, deja sin embargo un margen a la iniciativa del cincelador, cuyo trabajo añade al bronce el carácter de una obra única; añadamos que la materia, por la que el vaciado se distingue de la simple escayola o de una mera maqueta, contribuye a dar al objeto la consistencia de una obra de arte por sus cualidades propias de resistencia y de ductilidad a la lima. Aquí puede decirse que la reproducción es, en su límite, la obra misma.

Menos exacto sería todo esto de referirlo a un arreglo para piano de una obra para orquesta (se trataría de una reducción), aunque ello suponga el concurso, sino de un artista, al menos de un hombre de gusto capaz de discernir lo que puede o no sacrificar al transcribir, pero incapaz de inventar como pudiera hacerlo un compositor que reescribe, para orquesta, una composición para piano. No obstante algo de lo sensible se conserva en el caso aquí analizado: la armonía. Lo mismo sucede con la reproducción en color de obras pictóricas, que es evidentemente superior, al menos cuando es buena, a la reproducción en blanco y negro, la cual (dejando a un lado el dibujo que es más estructural que sensible) sólo conserva los valores, transponiéndolos. La reproducción en negro es a la reproducción en color lo que, para la escultura, es la foto en relación a la escayola (el bronce está aquí fuera de comparación) y, para la arquitectura, lo que es la foto en relación a la maqueta (20): se trata, una vez más, de hacer ver y no de concebir; pero lo sensible que propone la reproducción se halla doblemente empobrecido, a la vez, en el espacio y en su calidad, de manera que no podemos desarrollar en su entorno esta especie de danza ritual por la que, multiplicando las perspectivas, experimentamos materialmente el carácter inagotable del objeto, que es, en el objeto estético, el símbolo de una profundidad espiritual siempre, al menos, presentida. El arte de la reproducción trata así de fijar, por medio de sus innumerables facetas, lo más significativo o lo más evocador, de manera que nos enseña a ver a la vez que nos da algo a ver; la ingeniosidad que despliega para utilizar «artísticamente» los medios mecánicos de los que dispone compensa la impotencia de estos medios; en detrimento de la plenitud de lo sensible, nos aporta el carácter a la vez sorprendente y acabado: en mengua del timbre mantiene la melodía. En este sentido el fotógrafo, aquí, puede llamarse artista con el mismo derecho que el actor: no crea un objeto estético nuevo (21), pero, poniéndose al servicio del objeto que reproduce, debe mantenerse a su altura.

Así la reproducción hace algo más que darnos a conocer el objeto estético, aunque no sea esto por sí despreciable, ya que nos inicia, a base de mostrar y no de analizar. Mas precisamente en esto halla, más o menos rápidamente según los medios, su propio límite: la presencia que aporta no es la de la obra, y en consecuencia es menos valiosa y tiene menor precio que el original (22). En el actual estado de la técnica, para la mayor parte de las artes mayores, en particular la pintura y la arquitectura, e incluso en el caso

de la danza, el teatro y la música cuando se registran sus ejecuciones, el destino de la reproducción evoca el de la reproducción mnemónica: el recuerdo nos da algo más que un saber del pasado, pero no nos facilia de hecho su radical actualidad viviente; oscila entre la reconstitución y la actualización; el recuerdo puro, el sueño que se presenta como un modo de saber, se pierde en la nada del inconsciente. La presencia de la pintura gracias a la fotografía, como la presencia de la música o del drama en la radio, es una presencia exangüe: presencia real, pero disminuida, en el primer caso, presencia quizá más plena, pero por sustitución, en el segundo, presencia siempre imperfecta, ante la que es necesario hacer un esfuerzo para hallarnos nosotros mismos presentes por completo, es decir de distinta manera como cuando se trata de la intelección o del gusto únicamente.

Existen, pues, avatares distintos para la obra en su aparecer, vinculados a los diferentes medios que se empleen para conseguir tal aparecer, bien sea mediante la ejecución o la reproducción. Su ser no se ve por ello afectado en la medida en que ya ha sido creado y que preexiste como una exigencia para quienes se dedican a producir o multiplicar su apariencia. Pero, como le es esencial el aparecer y el ser para nosotros, en tanto que sólo aparezca a través de signos artificiales o por medio de ejecuciones inhábiles o reproducciones imperfectas, solamente disfrutará de una existencia empobrecida. Dicho de otra manera, la perfección es irremplazable: no hay una verdadera idea *de* la obra de arte (pueden darse, desde luego, ideas verdaderas *acerca* de ella), lo que hay es una percepción más o menos verdadera. El ser de la obra de arte no se ofrece sino es con su presencia sensible, que nos permite aprehenderla como objeto estético. Por ello es tan vulnerable y puede ser traicionada por cualquiera que traicione su apariencia. Su ser no se ve afectado por las vicisitudes de su existencia, como tampoco lo era el ser de los cien táleros; pero, a diferencia de los táleros, la obra necesita existir plenamente para ser conocida y convertirse en objeto estético. Y este es el motivo de que, al margen de su aparcer, y por ejemplo para aquéllos que han de ejecutarla o reproducirla, el ser de la obra es el de una exigencia que puede suscitar infinitas interpretaciones, mientras que para aquéllos a quienes se aparece, su ser es el de una presencia sensible, inagotable: un ser cuya realidad no puede ser puesta en cuestión, pero cuya verdad, al estar ligada a su aparecer, es inasible. Un ser para el cual el aparecer es una exigencia ya que no puede hallar de otro modo su verdad, mientras que para un objeto cual-

quiera es indiferente el presentarse de una u otra forma, ya que se tiene en principio una verdadera idea de él, dado que la percepción no lo es todo para él.

Pero si la obra de arte quiere y necesita aparecer, es precisamente a nosotros; si tiende a hacerse presente es porque estamos en su presencia. La ejecución tiene lugar siempre ante un espectador que participa en ella. Y puede afirmarse con todo rigor que el espectador es incluso ejecutante, y más aún, cuando se trata de lectura, es el único ejecutante; pues el lector es el que percibe y, al proferir sonidos, al pronunciar, se percibe a sí mismo. Se comprende así que el espectador se vea urgido por un deseo análogo al del ejecutante: debe ser fiel y dócil a la obra, y asimismo se entenderá que toda percepción estética implica un quehacer, una tarea. Podríamos entrar ahora a examinar estas cuestiones, pero se hará oportunamente en el capítulo siguiente al estudiar la relación entre la obra y el espectador, aunque no abordaremos allí tampoco aún el problema de la percepción estética propiamente dicha, sino que trataremos de la contribución que el espectador aporta a la obra, ubicándonos una vez más en el punto de vista del *perceptum*, y no del *percipiens*.

Notas

(1) En Bernard Shaw o Sarroyan, hay más «nebentext» que texto; de una forma general puede decirse que hay más indicaciones y notas en los autores modernos que en las obras clásicas, bien sea, como en Shakespeare, porque el teatro aún estaba próximo de sus orígenes populares, de la comedia del arte, y se preocupaba poco por ser impreso y se guiaba para la representación por una mezcla de tradiciones e improvisaciones, o bien, como en los clásicos franceses, porque existía una especie de menosprecio por los comentarios.

(2) Quizá haya que hacer una excepción respecto a la obra teatral que por sí misma es ya propiamente poética, es decir a aquélla que, como un poema, sólo requiere la lectura para asumir su representación (un poco posiblemente como un oratorio que exige cantarse pero no representarse). Así tenemos el ejemplo de la *Cantate à trois voix*. Y quizás una buena parte del «teatro claudeliano» se sitúa en la línea de esta cantata. Ello explica que el lirismo de *Partage de Midi*, tan hermoso al ser leído, pueda parecer tan hueco y aburrido al representarse; una obra que no sea verdaderamente teatral, se ve traicionada más que realizada en la representación.

(3) Es posible también que el maestro de obras tenga a sus órdenes, además de los artesanos pertenecientes a los diversos oficios, verdaderos artistas: escultores, pintores, paisajistas, incluso poetas, como P. Valéry en el *Palais de Chaillot*; al igual que sucede con el director de escena respecto a pintores o músicos. Se trata así de una colaboración para un «Gesamtkunstwerk», en la que los artistas no se ven reducidos a puros ejecutantes de unos ciertos roles.

(4) Por ello el actor improvisa siempre; todas las representaciones no sirven más que para ponerle en estado de poder improvisar realmente, lo cual desde luego no es nada fácil.

(5) «Las notas de interpretación escénica que podemos atribuir a Molière con certeza son muy escasas y todas ellas exigidas por la misma acción», cita de Dullin (*L'avare*, colección «Mise en scène», pag. 11), lo que muestra claramente cómo la puesta en escena está llena de tradiciones hoy quizá obsoletas y vacías de sentido, y cómo, en la interpretación misma de un personaje principal como Harpagón, la tradición se conforma y se deshace por sí misma según el espíritu de cada época, como lo atestigua, a falta de datos más exactos, la iconografía.

(6) Sin embargo, para el ejecutante, es bueno saber lo que el autor pensaba de su obra y qué es lo que deseaba para ella: no es indiferente para el que quiera representar algo de Racine, el buscar qué «declamación natural» enseñaba Racine tan meticulosamente a Baron y a La Champmeslé, o para quien desee representar obras de Shakespeare, el investigar cómo se instalaban los decorados isabelinos, y qué opinión tenía Shakespeare del galimatías de los comediantes en *Hamlet*. Pero lógicamente no se tratará de renunciar a la técnica de los mecanismos de la electricidad para restituir a las representaciones su originalidad; hace falta, para la puesta en escena, hacer lo que Raves hizo para Rameau: reencontrar un cierto ambiente, un cierto espíritu, pero con los nuevos medios. Y, sobre todo, la vuelta al autor no es tampoco

una garantía absoluta: puede ocurrir que él mismo se equivoque en su propia obra, y por ello, hasta para el ejecutante, la obra debe ser quien juzgue al autor.

(7) *L'essence du théatre*, pag. 73.

(8) *Cfr.* los cuatro testimonios convergentes aportados por Georges Pitoëff, Charles Dullin, Louis Jouvet, Gaston Baty al principio del libro citado de Gouhier.

(9) El ejecutante es en estos casos un artista, título que si no merece el maquinista sí que reivindica el actor. Sin embargo éste sigue siendo un ejecutante, un intérprete al servicio de la obra, aunque en el interior de tal obra sí que sea un creador. Esto plantea un nuevo problema que de momento nos reservamos: el de la unidad de la obra cuando implica la colaboración de diferentes artes y la necesidad de introducir una jerarquía entre las diversas aportaciones, sometiéndolas a una especie de «maestro de obras».

(10) Esto plantea un problema: cuando se quiere adaptar una novela o un drama al cine, ¿el autor del texto no es acaso al verdadero autor a partir del cual el autor de cine se convierte en ejecutante, como el director de escena en el teatro? No, a menos que la película en el fondo no sea más que un fiasco; pero si, precisamente, la obra ha sido realmente adaptada, se tratará de una obra nueva, cuyo director debe y puede reivindicar su paternidad. Incluso aunque permanezca fiel a la obra literaria, ya que construye una obra nueva con medios nuevos: entre ambas obras puede haber parentesco, pero no subordinación.

(11) Vemos cómo la reflexión sobre la creación estética, investigando cómo el arte para producirse utiliza al artista, podría vincularse a un tema heideggeriano, el tema de otra ontología: ¿cómo se revela el ser por el hombre, el *Sein* por el *Dasein*?. Y sin embargo, ¿qué es el hombre? Volveremos a encontrar este problema al reflexionar sobre la experiencia estética, preguntándonos por lo que se revela en/por el arte: ya que si el arte inspira y produce tanto al espectador como al artista ¿no está al servicio del ser y es su manifestación?

(12) Que se nos entienda bien: no se trata de introducir aquí un mito de la obra en gestación. Lo que presiona al artista es su propio genio: una cierta necesidad de expresarse, de dar consistencia a una visión del mundo que le es propia, como tendremos ocasión de ver más tarde. Había asimismo que preguntarse porqué elige tal tipo de expresión en vez de otro, por ejemplo el discurso, la acción o simplemente el silencio. Pero, en cualquier caso, la llamada de la obra es al mismo tiempo una llamada de él a sí mismo que se traduce por una exigencia de creación: y lo que el artista debe crear es una obra que sea realmente suya. Mas él no sabe quizá aún que tal obra será la suya y menos aún cómo será: sólo puede saberlo haciéndola.

(13) Vemos cómo este análisis puede conectarse con la teoría bergsoniana del esquema dinámico. Pero una psicología de la creación artística debería además justificar esta idea de la inspiración como llamada indeterminada mostrando lo que de específico pueda tener la invención estética. Lo común a toda invención es su carácter accidental; se trata de un hecho histórico y, como tal, rigurosamente imprevisible. Esto lo ha visto bien Tarde. Pero las invenciones propiamente técnicas, relativas a objetos usuales, compensan este aspecto contingente por una cierta lógica inmanente que rige su aparición y su difusión, por un lado porque responden a una cierta necesidad suscitada en el medio (a pesar de que esta necesidad no sea determinante y no surja a veces más que como una consecuencia de la propia invención), por otro lado en cuanto que suponen un cierto estado del medio técnico que les permite la maduración antes que la eclosión. En este sentido puede decirse que cada nuevo descubrimiento está prefigurado por el precedente; tanto más cuanto que si se mira de cerca (salvo quizás en el caso de algunos grandes inventos que son mutaciones bruscas o bruscamente adoptados) el universo técnico se transforma muy frecuentemente por una acumulación de detalles solidarios unos con otros, y sin que la personalidad del inventor sea un elemento decisivo de este progreso. No se puede afirmar lo mismo de la invención artística: el simbolismo no se ha prefigurado en el Parnaso,

o el fauvismo en el impresionismo, como el avión a reacción se origina a partir del avión a motor. Si existe una lógica del devenir estético, sólo podrá ser captada a posteriori; lo que el artista experimenta cuando se compara con la tradición —y esto sólo sucede también *a posteriori*, como para justificarse— no es el deseo de prolongarla o de completarla, sino más bien de hacer otra cosa. ¿El qué? Sólo lo sabrá exactamente cuando lo haga; hasta ese momento sólo sabe que algo nuevo se halla en él, y que, precisamente por ser nuevo, debe primero hacerlo.

(14) Así podemos, de paso, responder a la objeción suscitada por el trabajo de taller o de equipo. Cuando Rubens encomienda la realización de uno de los ángulos de un cuadro a uno de sus aprendices donde se representa un animal del paraíso o un ángel de una Asunción, hay que puntualizar: 1° que el cuadro está ya, de hecho, prácticamente terminado por el maestro: todo está ubicado y especialmente la composición asegurada, los esquemas rítmicos establecidos; y 2° que el aprendiz está siendo formado por el maestro y asume sin dificultad sus «maneras», siendo por ello, en el fondo, un maestro: Vinci trabajaba con Verrochio.

(15) R. Ingarden, en una obra a la que tendremos que volver, denomina «Konkretisation» lo que nosotros denominamos ejecución; y coloca en la cuenta de esta concretización el concurso que el lector o el público aporta a la obra literaria: nosotros desarrollaremos este punto en el próximo capítulo.

(16) Conviene pues distinguir la reproducción de la copia que exige un hacer artístico y es ella misma distinta del *pastiche*, copia que no pasa por tal pero que imita un estilo y no una obra determinada; se da en todo esto un buen haz de problemas que no podemos abordar porque conciernen sobre todo al hacer.

(17) También aquí hay que matizar: esto no es verdad mientras la escritura no se ponga al servicio de la palabra y renuncie a ser dibujo. Un manuscrito iluminado constituye aún un objeto estético complejo donde el texto es solidario de su presentación porque la escritura vale por sí misma; la competencia que hace al texto es tal que la atención se vuelve con frecuencia completamente hacia el objeto pictórico dejando olvidado el objeto literario. Generalizando puede decirse que conviene tener en cuenta la importancia dada a la presentación material de un texto, a la calidad del papel y de los caracteres; nos agrada leer a nuestros poetas favoritos en buenas y bellas ediciones. ¿Acaso quiere esto decir que de una edición a otra el objeto literario se transforma? No, desde luego. El placer que experimentamos con una bella edición es efectivamente del mismo orden que el placer que sentimos cuando oímos música en un buen sillón en vez de un taburete. Al placer estético propiamente dicho, suscitado en nosotros por la presencia del objeto, se mezclan (hasta el punto en que el sensualismo puede confundirlos, inhábil para distinguir entre lo agradable y lo bello) mil matices afectivos despertados o por el objeto *materialiter spectatum*, o por su contexto, que vienen a confirmar el placer estético sin por ello constituirlo o que nos hacen más dispuestos para captarlo. Un hermoso papel del Japón no vuelve sin más el texto más bello, pero sí que convierte la lectura más agradable. Del mismo modo, el cristal no torna al vino más noble, pero permite saborearlo mejor.

(18) La gran participación que el aspecto mecánico o lo fortuito tienen en ciertas artes (por ejemplo en la cocción del esmalte) y quizá el poco peso del hacer corporal o del espiritual en ellos, son rasgos que contribuyen a determinar el carácter menor de estas artes.

(19) En el fondo, no obstante, tales razones serán estéticas también, a pesar de todo, ya que el prestigio de lo auténtico está secretamente ligado por un lado al respeto del acto creador del cual se desea conservar las huellas, y por otro lado, cuando el original es antiguo, dicho prestigio se vincula al sentimiento, que no es indiferente al ser mismo del objeto estético, de haber estado en la base y de haber servido para innumerables experiencias estéticas.

(20) Valdría la pena matizar: la reproducción de escayola en tamaño grande, como sucede con los monumentos que se hallan reproducidos en el Palais de Chaillot, o como el templo

de Angkor en la Exposición de las Colonias de 1931. Pues la maqueta, al reducir las dimensiones del objeto arquitectónico, altera considerablemente lo sensible: ser grande o pequeño, es para el objeto percibido una cualidad sensible y en cierto modo absoluta, como lo ha demostrado la técnica de la forma frente al intelectualismo que transpone indebidamente en la percepción el relativismo que pertenece al juicio lógico.

(21) En esto se diferencia de la fotografía artística propiamente dicha, que crea su objeto. Pero ¿acaso no podemos afirmar que algo nuevo se crea por la perspectiva o el *découpage*, como sucede en las fotografías de detalle? No. Los detalles pueden ser hermosos por sí mismos, seguramente son interesantes y dignos de subrayarse, pero no constituyen una obra de arte ya que no han sido elaborados por sí sino en vistas al conjunto del que son extraídos; no son una forma con su propio fondo, como un retrato por ejemplo, a no ser que constituyan ya una obra independiente, como una escultura en un edificio, una gárgola o una vidriera.

(22) Esto no tiene sentido para obras que se dan en signos indefinidamente repetidos: una edición original no es, de ninguna manera, un original; y su continua búsqueda por los coleccionistas es una manía comparable a cualquier otra, sin ningún tipo de significación estética.

Capítulo III

LA OBRA Y EL PÚBLICO

Si, como acabamos de ver, la obra tiende a multiplicar su presencia, es para ofrecerse al espectador. El objeto estético necesita un público. Aunque todos lo sabemos, quizá sea el artista, que se halla especialmente conectado a su obra, quien más vivamente lo experimenta y comprueba: una pintura nunca expuesta, un manuscrito no publicado o una partitura jamas tocada son objetos que no tienen aún carta de ciudadanía en el mundo cultural, es más podría decirse que ni siquiera existen plenamente. Sin duda el artista podría afirmar que son sus obras y que existen porque él mismo las ha hecho; pero lógicamente desearía que también existieran para los demás, y que su existencia fuese ratificada por el juicio público. Si tal juicio tarda en producirse, no puede el artista escapar a la angustia de la duda; recurrirá a «los suyos» como el solitario Nietzsche o se encomendará, como Stendhal, a la superior instancia de la posteridad, lo que de algún modo implica recurrir a un público (1). Ahora bien, ¿no es un testimonio claro de que la obra es para nosotros, el que la propia obra solicite así un público? Precisamente alcanza su plena realidad gracias al espectador. Sin duda, puede afirmarse de cualquier objeto que sólo logrará el derecho al título de objeto a condición de ser consagrado por un conocimiento objetivo que asegure que no se trata de un simple fenómeno ilusorio que brota en la radical soledad de una conciencia; todo objeto exige ser percibido y catalizar sobre sí mismo una convergencia. Pero a falta de ello puede suplirse o bien por lo que se ha oído decir al respecto, por deficiente que esto sea, o por un

saber que pueda ser adecuado al caso. Ahora bien, estos medios no tienen aplicación para el objeto estético: la realidad de este objeto sólo puede mostrarse o no mostrarse; no hay más garantía para él que el que una percepción testifique su presencia o el situarse en el cruce de una pluralidad de percepciones. Ya diremos más tarde cómo la obra es percibida por el espectador y lo que éste descubre en ella, ahora nos centramos sólo en el examen de la obra y vamos a preguntarnos por el modo como la obra actúa sobre el espectador y cómo el espectador actúa sobre la obra.

I. — Lo que la obra espera del espectador

Lo que la obra espera del espectador es, a la vez, su consagración y su acabamiento. La objetividad del valor que conlleva, por retomar la distinción que propone Scheler entre objetividad y universalidad, no puede sentirse más que con el contacto del objeto, y su universalidad sólo puede establecerse empíricamente por la unanimidad de la opinión y por la prueba de la duración. Pero el público no sólo aporta a la obra la consagración de este valor. Esto ya es de por sí importante y el artista, sin duda, es algo que tiene perfecto derecho a esperar; a pesar de la confianza que tenga de sí mismo, sabe que no puede ser a la vez juez y parte, que nunca será un espectador imparcial de su propia obra, y que el único veredicto que cuenta es el del público. Mas la obra tendrá tanto valor como ser tenga, y la primera tarea del público consistirá en completar su ser. Lo que la obra espera de él es, antes que nada, su acabamiento: por esto tiene el artista necesidad, como ya decía Hegel, de la colaboración del espectador. Y sabemos por qué: si el objeto estético sólo puede ser mostrado, si ningún saber puede igualarlo ni ninguna traducción sustituirle, es precisamente porque tiene su realidad primera antes que nada en lo sensible como ya hemos indicado antes. El cuadro es, inicialmente un conjunto feliz y necesario de colores, la danza de movimientos visibles, la música de sonidos, el poema de palabras que deberán ser convertidas ellas mismas en sonidos; si lo sensible pasase a un segundo plano, sería ya de por sí todo un signo, además de un desdichado accidente estético, ya que el objeto (estético) dejaría de ser tal. Lo sensible es el acto común entre el sintiente y lo sentido: ¿qué son los colores del cuadro si no se reflejan en la mirada? Volverían a su mero ser cosa o ser idea, producto químico o vibración, pero no serían ya «colores»; sólo son colores para quien y por quien los percibe y el cuadro deviene objeto estético cuando es contemplado.

Pero, sin entrar en el secreto de la percepción, hay que precisar cómo el espectador contribuye a esta epifanía del objeto estético. Y lo es doblemente: como ejecutante y como testigo, y el acento se desplaza de una función a la otra según que las artes requieran o no una ejecución por separado.

a) El ejecutante. — Principalmente coopera en la ejecución de la obra y, cuando ésta tiene lugar en público, él se halla ante su presencia: la obra necesita de un público en la medida en que el mismo ejecutante también lo requiere. Entenderemos aquí el público en su sentido más estricto: el grupo efímero y denso de aquéllos que asisten a la ejecución. En las fiestas se comprende esta contribución del público. Bien sea en las galas con bailes, en las procesiones religiosas o en las paradas militares, el espectador es al mismo tiempo actor, queda admirado ante lo que contempla y disfruta de ello. En el fondo toma parte en un rito semejante a una especie de obra de arte, obedeciendo inconscientemente, como si estuviese a las órdenes de un director de escena, se presta de buena gana a integrarse en el grupo, acepta la disciplina y la solemnidad. Cuando todo está preparado y no hay espectáculo, la muchedumbre misma se torna espectáculo y casi osaríamos decir que, en este caso, existiría percepción estética sin objeto estético si se insiste en ello, como hace Alain, cuyos análisis nos son preciosos en lo que se refiere a la disciplina de los cuerpos y de la imaginación, al advenimiento de este bello conjunto de formas humanas, organizado y libre, que será para el arte un objeto siempre predilecto y condición esencial de la percepción y quizás de la creación estéticas. Encontramos en el teatro esta misma muchedumbre en la sala, que es un espectáculo por sí misma y que se comprende en sí misma. «Este gran conglomerado de carne en el que los signos brotan sin fin, siempre más potentes por este mudo diálogo», como afirma Alain (2), es necesario para el propio ejecutante; Claudel lo dice también, haciendo hablar al actor en los mismos términos en que lo hace Alain: «Les miro, y la sala se convierte exclusivamente en carne viva y engalanada... Me escuchan y piensan lo que digo; me miran, y entro en su alma como en una casa vacía (3)». Téngase en cuenta que el actor se sostiene gracias a este intercambio; así puede vivir su papel, sentirse poseído; en las repeticiones de la obra piensa y trabaja; ante el público, precisamente porque ha traba-

jado antes duro, es capaz de improvisar, en esos momentos no piensa en su papel sino en el público; así es como se hace plenamente presente y, a través de él, la propia obra: el texto halla una voz que es de hecho y de lleno «voz», dado que esta voz se dirige a un público cuyo silencio es la respuesta más estremecedora (4). Así, esta atención que sirve de escolta al actor es el camino por el que llega la obra; más aún, ayuda a su « comprehensión»: entendiendo aquí por tal un captar juntos. Si es cierto, como veremos, que la cumbre de la percepción estética es el sentimiento que revela la expresión de la obra, ya puede rastrearse una primera forma de este sentimiento en la especie de calor humano y de emoción que desprende una muchedumbre rendida y recogida: «Este rico fondo psicológico que se da en el teatro, al igual que en las ceremonias en las que de hecho lo es todo, es lo que los especialistas denominan atmósfera», como dice, una vez más, Alain.

Lo que acabamos de afirmar respecto del teatro, puede igualmente referirse a la danza, pues el buen bailarín es aquél que está tan seguro de sí mismo como para convertir en signos dirigidos al público el movimiento que ejecuta, es decir que va más allá de la propia representación, poniendo no sólo gracia sino también espontaneidad en lo que sin embargo está ya más que determinado y previsto. ¿Y la música? Aquí es menos seguro que la espontaneidad del virtuoso esté provocada por el público; en la orquesta el instrumentista no conoce más que al director de orquesta. Pero al menos es necesario que el público colabore en la ejecución facilitanto a la obra la tela de fondo de un verdadero silencio, un silencio humano cargado de atención, y que esta atención, repercutiendo de conciencia en conciencia, cree el clima más favorable para la percepción estética.

Pero el examen de la música invita a introducir en esta descripción del público un matiz que preparará el sentido más amplio que daremos inmediatamente al término considerando un público morfológicamente disperso. Este público reunido, que resuena y se hace eco de sí mismo, que introduce en el corazón de cada cual una misma emoción y una idéntica atención ¿es acaso como el grupo que se expresa por una consciencia colectiva nacida de la fusión y casi de la alienación de los individuos? Ciertamente que se da una comunicación aquí, pero debe ser doblemente especificada. 1°.— Esta comunicación es imantada por un objeto soberano que es el objeto estético: el grupo no se quiere sólo a sí mismo, sino que desea la realización de la obra, como un público de creyentes anhela el cumplimiento del servicio religioso; por esto, la emoción, en vez de desmandarse como sucede en momentos de pánico, al hallarse ordenada al aspecto del objeto, e incluso medida por él, permanece aquí como una cualidad de la atención. Y hasta el objeto mismo está atento a reprimir la emoción al mismo tiempo que tiende a suscitarla; por medio de mil argucias, el teatro recuerda al espectador que es espectador y que no debe dejarse prender en el juego (5); 2°.— Gracias a esta atención que se presta al objeto y a sus virtualidades de objeto, el espectáculo, desarrollando en el hombre la forma suave y soberana de espectador, le invita a ser él mismo y a no alienarse. Así es, como bien dice J. Hytier, como el teatro debe realizar, mejor que la comunicación masiva, «el enlace de una multiplicidad de admiraciones particulares» (6). Es lo que Alain expresa diciendo que el espectáculo es la escuela de la autoconsciencia. En vez de perderse entre el público, al ordenarse este público al objeto, el espectador se recupera a sí mismo: el público le invita y le prepara a ser él mismo. Y veremos, de manera semejante, que en lugar de alienarse en el objeto estético, el espectador se afirma igualmente, porque este objeto le devuelve su propia imagen.

Es decir, que el espectador participa doblemente en el espectáculo: como miembro de un público, colabora en la ejecución de la obra a la vez que «se pone en forma» para aprehender el espectáculo; pero de hecho asimila la obra, en su metamorfosis como objeto estético, en cuanto que consciencia solitaria y «recogida». Es el testigo, como afirma E. Souriau, exigido por la obra, subjetividad que, para ser plenamente subjetividad, sólo puede ser singular, y a la que se refiere todo el aparecer, para la cual y por la cual este aparecer es significante. Vamos a considerar esta función testimonial (del sujeto espectador) a partir de las artes ejecutadas no separadamente y que son a la vez artes solitarias: en ellas el testigo es preponderante mientras que la realidad del público pasa a segundo plano y adquiere otro sentido.

Pero antes hay que volver a la cuestión que habíamos dejado en suspenso: en estas artes solitariamente fruidas, el espectador, que será el testigo ¿acaso no es primeramente una especie de ejecutante? Sin duda que la ejecución ha sido asumida por el mismo autor, de una vez por todas, y no se trata de que el espectador colabore en ello como lo hace, por ejemplo, en una representación teatral. Mas quizá podemos estar tentados en denominar ejecución, respecto a las artes plásticas, a esa especie de juego que el es-

pectador debe desarrollar ante la obra para elegir o multiplicar las perspectivas que adopta ante ella; tal juego no es indiferente como lo sugería ya Hegel (7): la obra es un imán potente que atrae al espectador hacia los puntos en que debe colocarse para convertirse precisamente en testigo. Pero «ejecución» es posiblemente un término que dice demasiado, pues no se trata de producir algo sensible, sino de percibirlo; este concurso que el espectador aporta, que todo espectador aporta a cualquier tipo de arte, es el de la percepción estética que revela el objeto estético. Lo que existe en común entre el espectador y el ejecutante es sólo el homenaje que su docilidad rinde a la obra, pero, en un caso para encarnala y en el otro para captarla.

Sin embargo, el problema sigue planteado para la lectura. El teatro necesita la representación; cuando no la obtiene, hemos dicho que el lector no puede penetrar verdaderamente el sentido más que a condición de imaginar a su manera la representación, en suma ejecutándola, al menos imaginativamente y por delegación. Mas ¿no es cierto que todo lector debe ser ejecutante para hacer pasar las palabras de la existencia abstracta del signo escrito a la existencia concreta del signo proferido, si el signo sólo adquiere todo su sentido cuando es proferido? Sin desarrollar aquí toda una teoría del lenguaje, es necesario al menos distinguir las artes de la prosa escrita y la poesía. En una palabra, las artes de la prosa tratan las expresiones como instrumentos de un sentido, sin prestar demasiada atención a las calidades sensibles que manifiestan las palabras cuando son pronunciadas; más bien las calidades sensibles que se encuentran a veces en la lectura, son como la aureola de la significación: la palabra suena bien porque es justa, suena inusitadamente si la idea que introduce es extraña. Lejos de que el sentido sea inmanente a lo sensible, lo sensible, cuando aparece, es como un efecto del sentido; y lo que más generalmente aparece, son los signos sobre el papel, cuyo aparato puramente visual no posee gloria ni importancia propia, sobre los cuales la mirada no se posa como tal mirada, sino más bien como instrumento de comprehensión: el saber se absorbe y cuela a través de las palabras y acapara la atención (8). El lector va directamente al sentido; sin asumir una ejecución realizadora de lo sensible, es ante todo un testigo y, dado que el sentido, es decir el objeto representado, es aquí preponderante, se tratará de un testigo que se irrealiza o se espiritualiza para tomar posición en el interior del mundo representado, antes que un testigo situado en el mundo real en el que se despliega lo sensible.

Pero no sucede lo mismo en la poesía. Si se admite que la palabra sólo designa en este caso cantando, que posee una «naturaleza» extraña e impenetrable (y no es un nuevo instrumento familiar), irradiante y opaca como lo sensible escultórico o pictórico, en la cual el sentido es captado y se transforma él mismo en una especie de naturaleza, de manera que es más bien «mostrado» que «dicho», en consecuencia hay que admitir que la palabra poética requiere una cierta y especial lectura (9). El lector debe asociarse al esfuerzo que hace el poeta para arrancar la palabra de su característica base utilitaria familiar e inconsciente y para restituirle un aspecto insólito y un poder de expresión semejante al de las cosas más que al de los signos; le es necesario leer en voz alta y de tal manera que el sonido llegue y golpee. ¿No bastará una lectura interior, en el mismo sentido en que hablamos de lenguaje interior? En rigor sólo si tal lectura posee el carácter motor del lenguaje interior que confiere a éste suficiente exterioridad como para que podamos leer a su través nuestro pensamiento; esta lectura en sordina asocia ya al ojo el aparato vocal y experimenta la resistencia y las virtudes del verbo. Si el gesto no acompaña a la palabra, cosa propia de los actores, es porque el poema no es un drama y que la palabra lo expresa todo por sí sola, a condición de ser «dicha» (10); pero ¿no se trata aquí, de alguna manera, de una especie de ejecución? ¿no cabe por ello decir que el lector es a la vez actor y espectador, lo que en el fondo es condición que sigue siendo básica en todo hablante?.

Croce objeta que «la declamación, e incluso el recitado de una poesía no es esta poesía; es otra cosa, bella o fea, pero que es conveniente juzgar en su esfera propia... La poesía es una voz interior que ninguna voz humana puede igualar» (11). Desde luego es cierto que el recitado pueda abstraerse de lo recitado y juzgarse por sí mismo, tal como se juzga el trabajo de un actor, apareciendo entonces como un «acto práctico» diferente de «la expresión poética», al igual que lo técnico se opone a lo artístico. Esto también es cierto. Pero el problema radica en saber si este acto, aunque distinto de la creación, no es acaso necesario para el advenimiento, el darse, de la cosa creada como objeto estético; no decimos «constituyente», porque fenomenológicamente es la audición lo que es constituyente, sino simplemente decimos «presentante» ya que se trata de realizar lo sensible. No puede negarse esto a no ser que neguemos la inmanencia total del sentido en lo sensible dentro del objeto estético. Y Croce, hegeliano por la idea,

aunque bastante confusamente desarrollada, de que el arte universaliza lo particular, no lo es en grado suficiente como para afirmar resueltamente esta inmanencia, aunque subraya en su *Estética* «la unidad de la intuición y de la expresión» (12) al aplicar su teoría de la «proposición especulativa» que identifica lo interior y lo exterior. Es llevado a ello por el hecho de que no se coloca nunca sistemáticamente en el punto de vista del espectador y que, de todas formas, estudia el arte más bien que la obra de arte. Lo que desea captar es el principio mismo del arte (13), es decir lo que denomina intuición: todo el capítulo primero de su *Breviario de Estética* es un comentario de la afirmación de que «el arte queda perfectamente definido si se le define como intuición», siendo la intuición verdaderamente tal «porque representa un sentimiento y brota de él». Por ello lo que Croce busca más que la poesía es lo poético, y de hecho lo encuentra tanto en la novela o en la tragedia como en la epopeya o la elegía. Podemos no obstante preguntarnos si esta investigación no implica una ontología más precisa, como la que hallaremos más tarde, por ejemplo, en Heidegger. Pero en cualquier caso no dispensa el desarrollo de una fenomenología de la obra específicamente poética tal como la cultura nos la propone y que un auténtico lector detecta. Y el desarrollo de esta tarea (en tanto que lectura distinta de la prosa, diferente de la lectura ordinaria en la que la vista es el órgano inmediato de la inteligencia) nos parece necesaria.

b) El testigo. — Si el lector se convierte en ejecutante, lo hace en todo caso para colocarse frente a la obra; para ser testigo. La obra le toma por testigo porque, así como el hombre quiere ser reconocido por el hombre en la célebre dialéctica hegeliana, también la obra tiene necesidad del hombre para ser reconocida como objeto estético. Contra todo subjetivismo, hay que decir que el hombre no aporta nada a la obra sino su consagración; y ya veremos, al estudiar la actitud estética, que sin renunciar a ser él mismo debe mantener ante la obra la actitud imparcial y lúcida del testigo; lo que implica asimismo la inteligencia particular de un testigo, ya que es con la inteligencia con lo que registra los hechos, es «cómplice» antes que juez.

¿Cómo son posibles esta concordancia, esta «forma» que el espectador compone con la obra? ¿Cómo se halla a la vez el espectador fuera y dentro, y esto tanto en relación a lo sensible como al sentido? Aquí conviene esbozar el análisis de la presencia del objeto percibido (14). Parece, especialmente en las artes plásticas, que el testigo se asemeje a un aparato registrador que la obra, organizando su propia toma de vista, coloque o desplace en ciertos puntos del espacio: el cuadro está hecho para ser visto desde una cierta distancia, desde un determinado punto de vista, con el fin de poderse organizar bajo la mirada, de que el dibujo se precise, que los colores se compongan y se animen, que la obra tome su relieve sugiriéndolo, con lo que el objeto representado aparece con más evidencia. Esto es particularmente cierto de aquellas obras compuestas de acuerdo con la perspectiva denominada clásica, perspectiva centrada y estática que fija al espectador en su centro que es, desde luego, el único punto de vista. Pero también es verdad para todas las obras que rechazan esta perspectiva de mil maneras: restaurando, como dice Lapicque (15), un dinamismo pictórico, no obligan a que el cuerpo del espectador se desplace para recomponer las apariencias; si el movimiento que la obra nos impone es un movimiento espiritual, como continúa diciendo Lapicque, «es necesario atribuir al rechazo de tal movimiento las opiniones según las cuales una compotera de Cézanne estaría dibujada de través». Siempre existe un cierto punto de vista según el cual las apariencias, incluso aunque no sea para prestar significación a la obra, se organizan mejor y los colores son más expresivos. Lo mismo sucede con la escultura, en la que, como afirma Conrad, existen «perspectivas privilegiadas», que han sido determinadas por el escultor. Y el monumento dirige al visitante según su propia lógica arquitectónica, de manera que en cada momento está enteramente presente ante él y sin embargo siempre es inagotable. Este carácter inagotable se hace patente en igual medida al espectador inmóvil de la ópera o del ballet, que ha elegido su lugar en función de su monedero más que en función de la obra, que al espectador del cuadro que se halla prácticamente inmovilizado, clavado en el suelo por la perspectiva. Esto nos sirve de advertencia.

Al igual que la percepción no se reduce al esquema que se pueda dar de un objeto y de un sujeto exteriores el uno al otro, como son exteriores para el físico el estímulo y el órgano sensorial, así la presencia del testigo ante la obra no se reduce tampoco a esta presencia física. Necesita penetrar en la intimidad de la obra. La música nos instruye al respecto; en el concierto estamos ante la orquesta, pero el sujeto está en la sinfonía; y sería justo afirmar que la sinfonía está en nosotros para indicar esta especie de posesión recíproca; pero para evitar todo subjetivisno es más conveniente subrayar una especie de alienación del espectador en el objeto —a veces se habla de

BIBLIOTECA DEUSTO

un cierto embrujo— la presencia ante el objeto posee algo de absoluto aunque se trata de lo absoluto de una consciencia enteramente abierta y como poseída por aquello que ella misma proyecta: el testigo no es un espectador puro, sino un espectador comprometido en la obra misma. A pesar de la diferencia que subraya Pradines entre lo visual y lo auditivo, todo lo dicho es adecuado incluso para las obras que ponen en juego lo visual: el cuadro exige que nos dejemos atrapar por los colores. Precisamente es por esta condición que podremos penetrar en el espacio de la pintura que rehúsa la perspectiva clásica, un espacio construido sobre los escombros del espacio vital, bien por la acumulación de objetos, como sucede en ciertas naturalezas muertas de Braque, o bien por su alteración; como ocurre en el cubismo, o también por la confusión de planos y el rechazo de grandes extensiones aparienciales como en los primitivos occidentales. La pintura llamada abstracta es aquí instructiva; se distingue de lo decorativo, que se limita a adornar un espacio ya dado, sea el contorno de un tapiz o el margen de un manuscrito, y lo que ella crea con los colores es propiamente un espacio que nos fuerza a asumir: un espacio que no atraviesa lo pared, dado que ordena pictórica y no conceptualmente las apariencias, y también porque cambiando las costumbres y las posturas ordinarias, no nos invita a obrar sino sencillamente a contemplar. A soñar, como dice Lapicque, utilizando ingeniosamente a Bergson, es decir a sustituir por una toma de posición eficaz y que moviliza el cuerpo otra imaginaria que no le interesa ya (16). Pero atención: soñar no significa aquí producir imágenes disparatadas que oscurecen la percepción y descalifican al testigo; sino al contrario —¿y no es así como Bergson entiende la imagen?— coincidir con el objeto (17). Este sueño no es sin embargo una distensión total en la que la consciencia se oculta; por ello no diremos como Lapicque que el cuerpo «se retira totalmente del juego»: ya que es precisamente por él, por su vigilancia y su experiencia por lo que permanecemos en relación con el objeto; en lugar de anticipar la acción y de buscar la sumisión del objeto, sólo se somete a él y se deja mover por él.

Así el testigo, sin dejar su lugar en el espacio físico, penetra en el mundo de la obra; y porque se deja convencer y habitar por lo sensible, penetra en la significación, al igual que la significación le penetra, tal es el grado de estrecha reciprocidad entre el sujeto y el objeto. Ante un cuadro figurativo, estamos *con* los personajes representados, en la ciudad de Canaletto, a la

sombra de la encina de Ruysdael. Cualquier tipo de iluminación es posible porque se trata de la luminosidad del cuadro; ningún monstruo es teratológico, ningún desorden nos mueve a coger la escoba, y el compotero tiene derecho derecho a estar de través; esto desde luego no significa que la pintura sea por ello algo irreal, sino más bien que nosotros, como sujetos, nos irrealizamos para proclamar su realidad y que tomamos pie en ese mundo nuevo que la obra nos abre, siendo nosotros también como hombres nuevos. Pero hay que ver asimismo que al irrealizarnos nos es vedada cualquier participación activa; desinteresándonos del mundo natural que hemos abandonado, hemos perdido el poder de interesarnos en el mundo estético: estamos dentro, pero sólo para contemplarlo, y esto es todo lo que la obra espera de nosotros: que nos situemos en ella y la conozcamos desde dentro. Lo mismo sucede cuando asistimos a una representación teatral o leemos una novela. Esta relación personal que en el teatro, cuando nos hallamos ante el público, mantenemos a pesar de todo con la obra, no nos obliga a renunciar a nuestra función de espectador, sino a entregarnos a la obra manteniéndonos como tales espectadores. Estamos con los personajes, sabemos de cada uno de ellos lo mismo que los demás saben de él y lo que él sabe de los otros; pero no nos identificamos con ninguno de ellos. Más bien, retenemos los hilos y las pistas a la par que nos son dadas y recomponemos en nosotros mismos la acción en la que se hallan envueltos los personajes: nos encontramos de lleno con todo el conjunto, como el director de orquesta conecta con todas las voces de la sinfonía; por ello precisamente el teatro es en esencia acción y no psicología (18). Porque nuestra mirada domina toda la escena, asitimos a todo un acontecimiento, tal como lo ha demostrado correctamente Gouhier (19), que crea una situación para los personajes, al igual que los personajes se definen en función de esta situación; más que de los personajes, somos contemporáneos de la situación total, entramos en el mundo de la obra por la puerta grande, pues la situación es la totalidad de este mundo, como en el cuadro lo es el conjunto de la composición. Aquí radica la diferencia entre el teatro y la novela, puesto que la novela nos propone —y de ello los novelistas contemporáneos tienen una aguda conciencia— que nos identifiquemos de alguna manera, aunque sigamos siendo espectadores, con uno de los personajes y que con sus ojos veamos a los demás, pudiendo ser el mismo personaje a lo largo de la obra o variar en ciertos momentos de ella. En tal caso no estamos

en posesión del secreto, o al menos no estamos más que en el secreto de una sola consciencia (20); el mundo en el que de esta manera penetramos tiene el carácter fragmentario, indeterminado y abierto del mundo natural. Pero al fin y al cabo seguimos estando en este tal mundo.

Volveremos ampliamente sobre estos problemas, tanto de la percepción estética como de la naturaleza del mundo de la obra. Pero interesaba asegurarnos ya desde ahora de lo que la obra espera de su testigo: espera que cumpla con su misión. Ella se expande en él, pero a condición de que él por su parte desempeñe el rol que se le asigna. Con todo su ser la obra le prepara su labor; ya veremos cómo, por la organización estructural de lo sensible, dispone y prepara su propio cuerpo para una percepción adecuada. Al mismo tiempo que percibe, o en rigor si se trata de la novela a la vez que imagina, el testigo penetra en el mundo de la obra, no para obrar ni para ser sujeto receptor de acción alguna, sino para testimoniar, para que todo este mundo adquiera sentido en su presencia, para que se realicen las intenciones de la obra. Y es una vez más la obra la que, en ese mundo, le asigna una perspectiva, perspectiva física sobre un objeto o perspectiva espiritual sobre un cierto sentido, como la perspectiva del lector de una novela o del espectador teatral. Porque tal sentido se da en lo sensible, esta perspectiva espiritual puede estar cargada simbólicamente, sobre todo en las obras esencialmente visuales, junto con la perspectiva física que regula la percepción: el sentido del cuadro o de la escultura surge desde el enclave en que se ubica el espectador. Pero sin embargo, la presencia del mundo de la obra no puede confundirse con la presencia física de lo sensible que, al igual que ocurre en el concierto, puede ser relativamente indiferente; si nos encontramos «ante él» es para estar «con él». El *Da* del *Dasein* es un *Da* espiritual, pero no obstante, no deja de ser un *Da*; no somos más que coexistentes con ese mundo de la obra que testimoniamos, no planeamos sobre él, sino que nos hallamos en él como lo estaríamos en otro: obedecemos al tiempo musical, esperamos que los personajes de la novela se revelen y no sabríamos qué es lo que se esconde detrás de todo ello. Y es que resulta que estamos al servicio de la obra y como «puestos» por ella, según dice el mismo E. Souriau, siendo siempre constantes espectadores.

La obra es, pues, quien lleva la iniciativa: lo que ella espera del espectador responde a lo que ella ha previsto para él. Y esto nos prohibe todo subjetivismo. Lejos de que sea la obra la que está en nosotros, somos nosotros quienes estamos en ella. Ser testigo, implica no añadir nada a la obra porque la obra se impone al espectador tan imperiosamente como al ejecu-

tante. Sin duda, el público tiene también la libertad de interpretar la obra, comprendiéndola, hasta el punto que la significación de la obra y su densidad misma varían de acuerdo con lo que los diversos espectadores hallan en ella. Pero no hay que olvidar que es en ella donde lo descubren y no en ellos mismos para luego extrapolarlo a la obra. Hay que guardarse aquí de la teoría que mantiene que, dado que no conocemos más que nuestras propias representaciones y que no podemos comprender más que a nosotros mismos, la obra está en nosotros. Sin duda no basta con que este psicologismo haya sido descubierto y puesto en claro por la teoría de la intencionalidad. Pues sigue siendo válido en un sentido, y lo verificaremos al estudiar el *homo poeticus* que descubrimos siempre en la obra y que se halla en el fondo de nosotros mismos. Pero es necesario añadir que es la obra quien nos despierta, es ella la que desencadena en nosotros el juego de los recuerdos y de las asociaciones que en realidad deberíamos esforzarnos en reprimir en vez de fomentar para permanecer fieles a la obra, pero es ella la que cristaliza el precipitado interior. Y si se enriquece y clarifica en cada uno de nosotros es porque ella misma recurre a ello. Las ideas que sugiere, los sentimientos que despierta, las imágenes concretas —*Ansichte,* diría R. Ingarden— que alimentan estas significaciones varían según cada espectador, pero como perspectivas que convergen en un mismo punto, como intenciones que apuntan a un mismo objeto, como lenguajes que dicen la misma cosa: la identidad de la obra no se altera por ello, pues su contenido aparece y se refracta de manera diferente en distintas consciencias. De hecho todos estos puntos de vista no hacen más que desplegar, deshojar sus posibilidades, «hacer moneda» el capital y la riqueza que posee. Se dirá, y es cierto, que ocurre lo mismo con cualquier objeto, que no se da nunca más que a base de *Abschattungen*, y que se despliega al infinito en una serie de enfoques diversos. Pero la diferencia radica en que la verdad del objeto estético es a la vez más rica y más intransigentemente acaparadora, más rica porque no se trata sólo de una realidad material que hay que dominar, sino de una expresión que debe aprehenderse, y más intransigente porque nos parece que esta verdad nos compromete y que depende de nosotros el asumirla.

II. — Lo que la obra aporta al espectador

La obra actúa sobre nosotros porque su verdad se nos hace presente desde el momento que nos hallamos ante ella, incluso aunque nosotros sea-

mos incapaces de exponerla. Desearíamos ahora indicar dos modalidades de esta acción que se vinculan a la mera presencia, convergentes ambas hacia la fuerza que, convidando al hombre a ser testigo, desarrolla en él lo humano, al menos el aspecto de lo humano que se ejerce por la contemplación.

a) El gusto. — Principalmente forma el gusto. Conviene aclarar aquí dos concepciones del gusto. Generalmente el gusto expresa la subjetividad en lo que ésta tiene de arbitrario e imperioso: en sus inclinaciones y preferencias; es un hecho que unos prefieren la música clásica a la música romántica, como también es un hecho que unos prefieren la carne «bien hecha» y otros el vino muy seco: *non disputandum*. Quizás un psicoanálisis existencial pudiese mostrar que cada una de estas elecciones expresa y confirma una única manera de ser en el mundo, la opción intemporal que sella mi destino: mis gustos en este caso son irreductibles porque participan en un mismo fondo irreductible que es en su base mi naturaleza (21) y el testimonio de mi finitud. Pero la subjetividad así entendida, incluso aunque sólo se la defina como proyecto de un mundo, se reconoce de acuerdo con sus contenidos o en base a sus reacciones: se refiere principalmente a sí misma, más bien que a un mundo. Así los gustos estéticos manifiestan la reacción de mi naturaleza al objeto estético; suponen que estamos más atentos a nosotros mismos que al objeto, y primordialmente atentos al placer personal, dado que se miden en relación al placer que hallamos en la experiencia estética, placer que no procede en igual medida del objeto estético que de nosotros mismos, o más bien de la conexión del objeto con nosotros, del sentimiento que experimentamos al confirmarse nuestro ser o de revelarnos a nosotros mismos. El juicio del gusto decide acerca de lo que preferimos en virtud de lo que somos.

Ahora bien, esta vuelta sobre nosotros mismos, aunque sea para interpretar el objeto estético, no es lo esencial de la experiencia estética. Alain lo sugiere al apuntar que el placer no es un ingrediente necesario de esta experiencia, y que lo bello despierta más bien el sentimiento de lo sublime. Lo sublime sería así, en un sentido un poco indirecto, el sentimiento de nuestra alienación en el objeto estético, el sacrificio de la subjetividad ante algo hacia lo que ella se trasciende y que la trasciende, en resumen, el sentimiento que surge cuando se renuncia a todo sentimiento, a toda vuelta sobre sí mismo, para entregarse al objeto: cuando la subjetividad se sublima; entonces la subjetividad es proyecto de mundo más que regreso a sí, es su singularidad en lugar de suponerla, se dedica a conocer en vez de preferir. Así es como interesa definir *el* gusto por oposición a *los* gustos. El gusto puede orientar los gustos, pero también ir contra ellos: quizá no nos guste una obra, pero somos capaces de apreciarla, de reconocerla. Dado que los gustos son determinados, el gusto no es exclusivo. Tener gusto es ser capaz de juzgar más allá de todos los prejuicios y de todas la decisiones fijadas. Este tipo de juicio acepta la universalidad, como ya lo vio Kant. ¿Por qué? Porque no requiere más que la atención al objeto y no una decisión: es la obra misma la que comparece y se juzga a sí misma. Nótese que en este tribunal el justo juez es el que deja que la verdad se desvele por sí misma mientra él se limita a pronunciar la sanción; es el acusado el que se condena (Hegel añade: es él quien exige el castigo precisamente para que sea reconicido su acto); juzgar correctamente, es pues abstenerse de juzgar en la medida en que el juicio pueda ser fruto de prejuicios o sea arbitrario; es preferir lo preferible sólo porque se manifiesta como tal, sin formular una preferencia o esforzándose en dejar a un lado las propias preferencias. Tener gusto es no tener gustos, por ello el buen gusto reside preferentemente en la no elección que en la elección. Ciertamente puede inspirar una especie de jerarquía entre las obras, pero a condición de que sea la obra misma la que se declare menor o mayor y reivindique su propio lugar (22). Es de notar que el buen gusto sea claramente ecléctico, y sin mala conciencia. Consiste en especial en evitar las faltas de gusto, en no dejarse engañar por obras que no son válidas y que no lo son precisamente porque buscan exclusivamente el efecto, quieren impresionar, halagan la subjetividad —y lo que en ella hay de más vulnerable— para hacérsela favorable, como podemos constatar en el Grand-Guignol, en la poesía sentimental, en la pintura moralizadora o en la erotizante. El arte auténtico nos desvía de nosotros mismos y nos vuelve hacia él.

Así es como la obra de arte forma el gusto; incluso por su sola presencia, como lo ha indicado Alain y como testifican las artes ceremoniales, y también la música y la poesía etc., disciplina las pasiones, impone el orden y la medida, deja el alma dispuesta en un cuerpo apaciguado. Pero además la obra de arte reprime lo que existe de particular (bien sea empírico, históricamente determinado o bien nuevamente caprichoso) en la subjetividad; más exactamente, convierte lo particular en universal (23), y obliga al testi-

go a ser ejemplar. Invita a la subjetividad a constituirse como pura morada, abriéndose libremente al objeto y al contenido particular de esta subjetividad a ponerse al servicio de la comprehensión en lugar de ofuscarla haciendo prevalecer sus inclinaciones. La obra de arte es una escuela de atención. Y a medida que se desarrolla la aptitud «a abrirse», se facilita la aptitud a la comprensión, comprensión que alcanza a todo cuanto debe ser comprendido, es decir la penetración en el mundo que abre la obra. Sin duda diremos que la comprehensión puede ser ayudada por una reflexión o un aprendizaje previos; pero al fin y al cabo se trata de comunicar con la obra, más allá de todo saber o de toda técnica: lo que precisamente define el gusto, y que el aficionado puede reivindicar con el mismo derecho que el experto.

Por medio del gusto el testigo se eleva a lo que hay de universal en lo humano: el poder si no de combatir el objeto estético, al menos de hacerle justicia, mediante lo cual el juicio del gusto es capaz de universalidad. Esta universalidad se manifiesta además en un segundo modo de acción del objeto estético: la creación de un público, dando esta vez al término un sentido más amplio que el precedente.

b) La constitución de un público. — Y en efecto, capataremos mejor el poder de la obra al observar que su testigo, incluso aunque esté solitario no se halla solo: pertenece a un público, y la constitución de este público, su naturaleza propia, que no es sólo la del público presente y necesario en la ejecución, y que además poseen ya las obras ejecutadas, atestigua la realidad de la obra y su acción sobre sus testigos. Lo importante es pues ver cómo este público tiende a encarnar y figurar a la universalidad que es también la del testigo solitario: es la multiplicación indefinida del testigo porque el testigo es indefinidamente multiplicable, haciéndose semejante a todo hombre al sobrepasar su particularidad.

Sin duda este público es deseado por el espectador o el mismo testigo. Si el lector solitario experimenta confusamente la realidad de un público invisible, si tiene la conciencia de adherirse a una secreta sociedad de la que la obra es la contraseña, o de cooperar en una cultura de la que la obra es a la vez objeto e instrumento, esta consciencia responde a una necesidad suya: la emoción estética tiende a comunicarse y expandirse; busca sus confidentes y sus testigos. Y también sus garantías: la exigencia de público corresponde a una preocupación de seguridad; el juicio del gusto que ratifica

concluye la experiencia estética no se siente seguro de sí mismo si no tiene sus responsables; el homenaje de un público o de una tradición es para él el mejor patronazgo.

Pero es la obra la que desea y suscita este público. Tiene necesidad de él. Y sin embargo ¿acaso un testigo no es suficiente? Desde luego que sí, pero como el sentido de la obra es inagotable, el objeto estético gana con una pluralidad de interpretaciones. La lectura del sentido nunca se agota y el público siempre puede ampliarlo al multiplicarse. Ciertamente, si la obra es insaciable, no lo es al modo como pueda serlo el objeto cuyas determinaciones que le relegan al mundo exterior no se agotan nunca, ni como un hecho histórico, respecto al cual, incluso aunque la materia esté incontestablemente aclarada (Juan-Sin-Tierra estuvo aquí...), el sentido siempre puede ser puesto en tela de juicio ya que no puede comprenderse perfectamente más que en conexión con la totalidad histórica; pues la obra se destaca, por el contrario, de su contexto espacio-temporal: se halla en el espacio y en el tiempo universales como si instituyese un espacio y un tiempo que le fueran propios. Más bien habría que decir que la obra se muestra inagotable al modo como lo pueda ser una persona. No se trata tampoco de que goce de una libertad desconcertante: no posee el carácter sospechoso de la mentira, ni los rasgos imprevisibles de un acto libre, la obra siempre permanece igual a sí misma. Pero el rostro que vuelve hacia nosotros, como si fuese un rostro humano, parece expresar siempre algo que va más allá de lo que nosotros podemos captar. Y sospechamos ya porqué; es que su sentido no se agota en lo que ella representa, y que podría ser definido, resumido, traducido, como la significación objetiva de un objeto inteligible, de la misma manera que se agota el sentido de un lenguaje prosaico. Lo que la obra representa no se entrega más que a través de lo que ella expresa, e incluso la expresión, aunque sea inmediatamente captada, continúa siendo inabarcable.

Pero lo más importante aquí es que el objeto estético gana en su propio ser con esta pluralidad de interpretaciones que se conectan a él: se enriquece a medida que la obra encuentra un público cada vez más amplio y una significación más numerosa. Todo ocurre como si el objeto estético se metamorfoseara, como si creciese en densidad o en profundidad, como si algo de su ser se tranformase por el culto al que se le somete y del que es objeto central. No podemos, en consecuencia, decir con Sartre que sea indife-

rente para la obra el sobrevivir a su autor y merecer una «inmortalidad subjetiva»; esto sólo sería indiferente para el propio autor que ya no estaría allí para felicitarse por ello. Pues esta inmortalidad no es sólo consagración, sino también enriquecimiento. Y no creemos que esto desintegre la obra ni que la vuelva inofensiva: la obra que no muere continúa obrando; quizás, desde luego, no de la misma manera que la obra reciente, compuesta por un autor vivo y para un público vivo, y que a veces opera como un auténtico explosivo, pero sí que continúa siendo eficaz su potencialidad ya que obra en profundidad invitando al hombre a ser y no a hacer sin más e inmediatamente: es un poco como la diferencia que existe entre el panfleto político y la obra literaria. Por ello podemos decir que el público continúa creando la obra al añadirle nuevos sentidos, como si el respeto y el fervor que se siente ante una obra de arte fuesen en sí mismos creadores. ¿No puede desde luego afirmarse que esto es lo que ocurre también en las relaciones interhumanas? Lo que esperamos de nuestro amigo, lo que nuestra amistad espera de él, es que sea él mismo, y termina por serlo: así la obra se asegura a sí misma y se enriquece por la conjura del público.

Mas ¿cómo suscita la obra a este público? ¿Cómo justificar, por otro lado, que un público pueda constituirse y funcionar como tal incluso cuando las circunstancias de la percepción estética no nos lo hacen visible? Antes que nada hay que tener en cuenta que este público no es esencialmente una reunión de individuos, dado que no es la extensión indefinida de las relaciones de un tú y un yo, sino la afirmación inmediata de un nosotros. Incluso en el teatro, las miradas no se enfrentan ni se miden, el proceso dialéctico del reconocimiento no se desencadena; las miradas permanecen fijas sobre el escenario y no se cruzan más que allí. El otro no se nos aparece en su singularidad provocadora sino como lo semejante, cuyo ser se reduce al acto personal que realiza en común con nosotros. Por el contrario, si permanecemos, aunque sólo sea un momento, atentos a nuestro vecino, se convierte en el individuo concreto cuya presencia nos molesta, cuyas reacciones son distintas a las nuestras y sospechamos por ello que no ha debido entender nada de la obra: el público se diluye para dejar paso a una relación mutua de consciencias que funciona a otro nivel. El grupo no es un grupo «esencialmente social» salvo si, como dice Aron, se sobrepasan las relaciones de un tú y un yo. Y precisamente el objeto estético permite al público constituirse como grupo porque se halla ante una objetividad superior que vincula a los individuos y les obliga a olvidar sus diferencias individuales. Si el grupo implica, en tanto que social, un sistema de sentimientos, de pensamientos o de actos, al que el individuo se adhiere como sometiéndose a una norma exterior, el público es un grupo característico: constituye una comunidad real, fundada no sobre la objetividad de una institución o un sistema de representación, sino sobre la objetividad eminente de la obra. La obra nos obliga a reconocer nuestra propia diferencia, a hacernos semejantes a nuestros semejantes al aceptar, como él, la regla del juego de «ver» y casi de «admirar»; aquél que ronca en un concierto en lugar de escuchar, o el que se encoge de hombros en una exposición de pintura en vez de mirar, rompe el pacto que constituye el público, mientras que se sitúa al margen, como diremos más tarde, de la experiencia estética. La objetividad de la obra y la exigencia que comporta imponen y garantizan la realidad del lazo social.

Pero esta garantía es también un límite, donde va a surgir el carácter indeterminado del grupo, pues el público tiende a abrirse siempre más. De una parte, como la obra no es tal más que contemplada, no suscita desde luego normas que requieran y regulen una actividad determinada; la obra crea una participación, no una cooperación; en este sentido, la cohesión del grupo es precaria ya que no se desarrolla más que un contacto con el objeto. Por otra parte, la extensión del grupo es indefinida. La semanjanza que encontremos tendrá rasgos tanto más indiferenciados cuanto que no se trata de una colaboración en una empresa común: no se define en función de una actividad que deba continuarse, sino de una percepción a experimentar en común. Definirlo como asociación de una percepción, no es más que definirlo de manera vaga, por ello todo el mundo puede entrar en el círculo de un público. Sin embargo ocurre que el público tiene la impresión de constituir una sociedad privilegiada a la que sólo acceden los iniciados: especies de capillas o cenáculos; y quizá no conviene despreciar estas sectas, no sólo porque el snobismo, que no es otra cosa que la preocupación de convertir al público en una élite, puede servir para despertar el gusto, aunque sea a base de provocar escándalo, sino también porque es bajo esta forma, voluntariamente restringida y exclusiva, como el público toma conciencia de serlo. Es inevitable que el público sea restringido cuando la obra es reciente y no ha tenido tiempo de difundirse o cuando conserva una carácter esotérico y parece querer reservar su secreto (24). El público se siente entonces

determinado y seleccionado por la obra; pero esta particularización de lo semajante, que es casi el cómplice, es un momento de una dialéctica que debe conducir a una universalidad concreta: es necesario que lo semejante comporte determinaciones singulares para que a medida que la noción se extienda, no se pierda en una abstracción formal; así es conveniente que la idea de hombre atraviese la de ciudadano, como la idea de nación la de provincia; asumiendo contenidos concretos, la idea puede desarrollarse sin perder su substancia y el grupo puede dilatarse sin dejar de ser grupo. Y en efecto, a medida que la obra envejece su público se amplia tanto horizontal como verticalmente.

Verticalmente, en cuanto que las generaciones se relevan para montar guardia alrededor de la obra. Y vemos una vez más de qué tipo es el envejecimiento de la obra: estas generaciones, estas civilizaciones que ha atravesado, inmóvil, se acumulan en nosotros en la actualidad, y nos inscribimos en su estela continuando una tradición. No hay tradición que no transmita algo y a la vez toda tradición transmite el pasado: este es el oficio de la obra, propiamente histórico, dado que no sólo testimonia el pasado del que surge, sino que también sirve de enlace, mediante toda una cadena de miradas, entre el pasado y el presente.

Horizontalmente, porque a medida que el tiempo transcurre su prestigio se acrecienta y el campo de influencia de la obra se amplía. Si Racine, que escribió para algunos cortesanos de Versalles, es hoy leído por toda la burguesía, no sólo es porque la burguesía ha relevado a la aristocracia o porque el sistema de educación se ha democratizado; sino que es debido también a que estamos mejor preparados hoy para comprender a Racine. Una obra nueva es acogida con frecuencia indiferentemente, a veces con desprecio y hasta con cólera: son, todos ellos, signos de imcomprensión que permiten a sus defensores el unirse y reconocerse. Pasado cierto tiempo, si la obra no ha desaparecido del mundo cultural, incluso aunque continúe siendo contestada, amplía su audiencia. Y lo que aquí nos interesa es que este público a medida que crece tiende a dejar de ser un público para confundirse con la humanidad, donde lo semajante se vincula a lo semajante más allá de la particularidad. Y esta metamorfosis del grupo tiene una doble significación, para el individuo llamado hacia la humanidad y para el grupo que se trasciende.

El hombre ante el objeto estético trasciende su singularidad y se abre al universo humano. Como el proletario para Comte o Marx, el hombre sin ataduras, liberado de los lazos y prejuicios que encadenan la conciencia, es capaz de encontrar en él la cualidad desnuda del hombre y de vincularse directamente con los otros en la comunidad estética. Lo que divide a los hombres son los conflictos en el plano vital, y por ello la lucha de las conciencias en Hegel es una lucha por la vida. Pero el objeto estético reúne a los hombres en un plano superior, donde, sin dejar de ser individualidades, se sienten solidarios. Nos gustaría decir que la contemplación estética es un acto social por esencia, como lo son, según Scheler, amar, obedecer o respetar. Se trata de un acto que comporta al menos una alusión a otro como a nuestro igual, ya que nos sentimos atraídos hacia él, apresados por él y, en cierto sentido, responsables de él. Incluso si la presencia implícita del otro no es la de un ser del que seamos responsables, al menos es la de un ser del que nos sentimos solidarios. Esta exigencia de reciprocidad que comporta la admiración estética, es uno de los sentidos de la universalidad formal del juicio del gusto según Kant. Así como el amor espera el amor en correspondencia, y la autoridad la obediencia, la admiración implica y solicita la admiración. Y mientras que la intersubjetividad fundada en experiencias originales como las de la simpatía o del amor no es aún sociabilidad, porque la relación de persona a persona no es una relación social, pues el otro se limita a ser el próximo, a la vez irreductiblemente distinto y unido a mí, el público es un grupo social porque la obra sirve de denominador común a las conciencias que se sienten semejantes (25).

Se ve así lo que es «la sociabilidad estética». Si retomamos los términos de Scheler, diremos que el público no es una «sociedad» porque no está vinculado a contratos y no se halla comprometido por intereses. Tampoco es una comunidad porque no hay una emanación de *Erlebnisse* colectivos emergentes de las conciencias individuales: es la identidad del objeto lo que asegura la identidad de las representaciones; no se trata de una conciencia colectiva sino de una conciencia ordenada a un objeto común. Convendría comparar el público a un «cosmos de personas espirituales», ciudad de los espíritus donde se manifiesta, fuera de todo lazo físico o contractual, una solidaridad espiritual. De este cosmos, el público no es quizás más que una forma degradada, pero al fin y al cabo forma suya, como en Kant la universalidad del juicio del gusto simboliza la realidad de una república de fi-

nes, que atestigua la parentela espiritual de los seres razonables. Y si es cierto que la comunidad de personas es la exigencia que anima toda estructura social real y el fin hacia el que ésta tiende, si es cierto en otros términos que lo cerrado no se opone a lo abierto, sino que tiende siempre a abrirse como el individuo a identificarse con el hombre, podríamos decir que cada grupo tiende hacia la humanidad, y en ello encontraríamos el pensamiento profundo de Comte al igual que el de Kant. Y quizás la ampliación indefinida del público, de este grupo abierto que se define por su poder de convocatoria más que por su exclusividad, sea el mejor signo y el mejor instrumento de esta vocación humana. Al menos estamos aquí ya presentando la significación humanista de la experiencia estética. La verificaremos más tarde mostrando cómo la percepción estética mueve al espectador a realizar al hombre en él al mismo tiempo que le reconoce a su alrededor, en el público.

Una última observación: por extenso que sea el público, e incluso aunque tienda a identificarse con la humanidad, no se le puede confundir con la masa, con la comunidad viviente, porque la obra no puede ordenarse a esta comunidad más que a condición de aceptar y defender sus valores y de ponerse al servicio de otra causa distinta a la del arte. Ciertamente que ha existido un arte de masas; mejor dicho, que todo arte fue arte de masas hasta una época muy reciente porque en el fondo, lo hemos dicho ya, el arte acaba prácticamente de tomar conciencia de sí mismo: el arte por el arte es una idea nueva. Hasta entonces el artista se pone espontáneamente al servicio de la *Weltanschauung* propia de su comunidad, de su fe en las épocas saturadas por la creencia; la obra no posee exactamente un público pero la masa de fieles se reconoce en ella y acude a ella para instruirse en su fe: a la gran portada de la iglesia de Moissac, la Edad Media no acude para admirar el tímpano esculpido, sino que viene a venerar a Cristo tal y como aparecerá en el día del Juicio.

¿Hay que decir que hoy la obra no mantiene otro lazo con el público más que por medio del gusto artístico que le comunica? No exactamente, ya que la obra le aporta aún un mensaje, pero la relación entre el público y ella no es previo, y el arte crea una comunión que no le preexiste. Por otra parte, además, las creencias y los valores que cimentan la comunidad no son necesariamente, desde luego, los que el objeto estético a su manera expresa: éstos no se hallan casi en la masa, por ello crean un público.

¿Es hoy posible un arte de masas? Uno está tentado de creerlo así, si se piensa en las muestras que presenta: la imaginería religiosa en su mayoría, los films de Hollywood, la novela policiaca. Se trata de un arte comercializado cuyas obras se producen en serie, en realidad es una usurpación de las técnicas del arte por parte de los comerciantes, y esto de hecho no es suficiente para proscribir sin más la idea de un arte de masas. Pero si el diálogo de hoy no llega a establecerse entre la masa y el arte, ni siquiera en literatura, como Sartre lo confiesa, es quizá porque falta el terreno para una entente de una fe común. Si una fe viva atraviesa la comunidad, el artista se sentirá tocado por ella y resonará en el objeto estético; esto se vio claramente, aunque por poco tiempo, en Rusia, antes de que el arte fuese dirigido: los films de Eisenstein son a la Revolución lo que los Persas son a la Grecia del Marathon; pero mientras que esta fe no exista, el artista sólo podrá proponer su propia fe al que quiera oírla: su público no es más que un público y no la masa, pero no hay que olvidar que este público tiende a la humanidad.

El paso del público a la humanidad sólo es posible por la obra. Si el objeto estético espera del público no sólo su consagración, sino su cumplimiento, inversamente el público espera de la obra su promoción a la humanidad. El objeto estético aporta al público tanto como él mismo recibe de él: el público le debe el ser público y el elevarse a lo universal. Y entiéndase bien, no podría constituirse como tal si la obra no actuase primeramente sobre el individuo y no le invitase a la atención y al respeto. Ya veremos con más detenimiento todo esto al estudiar la percepción estética. Pero era necesario evocar antes este hecho acerca del público dado que amplía de alguna manera la acción que la obra ejerce sobre el individuo, y porque es característico del objeto estético: los otros objetos no tienen público, o, si lo tienen, no es desde luego un público comparable al de la obra de arte. Este hecho del público nos habrá vuelto más sensibles a la ambigüedad del estatuto del objeto estético, que es a la vez un para-nosotros y un en-sí.

Notas

(1) Esto no implica necesariamente que el artista cree para el público, como Sartre afirma respecto al escritor. Dejamos de lado este problema que toca a la psicología de la creación. Pero, incluso aunque el artista pueda crear exclusivamente para él, es decir que trate de resolver sus propios problemas convirtiéndose en artista, su obra, una vez acabada, se desprende de él, y es muy raro que el artista se limite a ser el único y exclusivo espectador, como en *Chef-d'oeuvre inconnu*, de buen agrado.

(2) *Vingt leçons sur les Beaux-Arts*, pág. 124 (Versión castellana en ed. Emece, Buenos Aires).

(3) *L'échange*, acto II.

(4) Se constata también en esto la diferencia existente entre el teatro y el cine, dado que lo que aparece en la pantalla debe ser expresado por el actor de una manera mucho más explícita y dirigiéndose antes que nada al intelecto. Además, a la ausencia del actor responde una especie de ausencia del público: la oscuridad y la arquitectura de las salas cinematográficas impiden que un «público» se aglutine como tal.

(5) Volveremos más tarde sobre ello. Notemos sin embargo la diferencia con cierto tipo de oratoria que no produce obras artísticas, en la que la entonación y los gestos quieren convencer y a veces pretenden desencadenar pasiones, tomando al espectador como parte involucrada y no como testigo. El actor verdadero, por el contrario, no declama, sino que representa: se trata de una especie de juego.

(6) «La estética del drama» en *Journal de psychologie*, enero 1932.

(7) *Estética*, III, pág. 210. (Versiones castellanas de la Estética de Hegel: en ed. El Ateneo, B. Aires 1954, en ed. Jorro, Madrid; versiones parciales también en Peninsula, Espasa Calpe, La Pléyade).

(8) Siguiendo esta idea, se llega a decir que la novela, a pesar del oficio y de la capacidad creadora que supone, no es exactamente un arte porque lo sensible se ve en ella escamoteado o subordinado. Pero existe otro aspecto de la lectura de la novela que Sartre ha indicado muy bien (*L'imaginaire* pág. 87 y siguientes): no se lee una novela como si se tratase de un libro cualquiera porque el saber, del significante, se transforma en imaginante; la palabra no es pues sólo una herramienta, portador neutro de sentido, sino que es «representante», y esta carga le confiere una cierta densidad y una cierta personalidad. (A lo que podría añadirse una cierta carga afectiva, de la que Sartre no nos hace ningún análisis y deja a un lado). La novela es, pues, a pesar de todo, una obra de arte, pero muy particular, dado que, en lugar de hacer aparecer el sentido en lo sensible, lo da abstractamente, aunque se esfuerza en «realizarlo» en imágenes sugiriendo al lector, no como ocurre con el espectador de un teatro virtual, que se identifique con el personaje principal y se asocie a sus percepciones, siendo cómplice de sus actos. Pero esta contribución de la imaginación no es equivalente a una ejecución. (La versión castellana de *Lo imaginario* está editada en Losada, Buenos Aires).

(9) Sobre los rasgos y la función de la palabra poética, los análisis de Sartre (*L'imaginaire* pág. 90; *Qu'est-ce que la littérature?* pág. 65) conectan con las de Mallarmé y las de Valéry acerca del poder encantador del verbo: cuando digo «una flor», no sólo la palabra precede al sentido, sino que lo lleva consigo: la cosa queda prendida en la palabra. Por el contrario podemos preguntarnos si tales análisis coinciden con el de Heidegger para quien «nunca la poesía recibe el lenguaje como una materia para ser trabajada que le fuera dada previamente, sino que al contrario es la poesía la que hace posible el lenguaje... La esencia del lenguaje debe ser comprendida a partir de la esencia de la poesía» (*Extraits*, traducidos al francés por Corbin, pág. 246). Tendremos ocasión de volver sobre la concepción heideggenana de la poesia, cuya significación es esencialmente ontológica. (La versión castellana de *¿Qué es la literatura?* está editada en Losada, Buenos Aires).

(10) *Cf.* Valéry: «Un poema es como un espacio de tiempo durante el cual, lector, yo respiro siguiendo una ley que fue preparada de antemano. Doy mi aliento y el entramado mecánico de mi voz; o sólo su poder, que se concilia con el silencio. Me abandono a su adorable desarrollo: leer, vivir aquello que las palabras nos ofrecen».

(11) *Poésie*, traducción al francés de D. Dreyfus, pág. 99. (La versiópn española de la obra de B. Croce *La Poesía* ha sido editada por ed. Emece, Buenos Aires).

(12) *Cf. Poésie*, pág. 5 y 183.

(13) Por ello la belleza es para él la única categoría estética. (La versión castellana del *Breviario de Estética* ha sido editada por Espasa-Calpe, Colección Austral, Madrid).

(14) Volveremos a esto al examinar la percepción, pero conviene mostrar ya lo que el objeto exige de nosotros. Nos topamos aquí con el análisis hecho por E. Souriau en su *Correspondance des arts*, «Esencia de una estructura cosmológica: el punto de vista», pág. 264 y siguientes (y también en *L'instauration philosophique*, pág. 246).

(15) «Espacio de la pintura», en *La profondeur et le rythme*, pág. 9.

(16) Lapicque muestra muy bien cómo la experiencia perceptiva ordinaria forma ya parte del sueño y cómo el espacio vivencial se halla en el fondo del espacio soñado; de ahí se deriva que «lo que es fatalmente soñado en el mundo natural, el espacio propiamente dicho, se decanta sin oposición alguna hacia el puro espacio pictórico». *(La profondeur et le rythme*, página 25).

(17) La teoría bergsoniana de la imagen coincide con lo que, en un lenguaje muy diferente, Merleau-Ponty describe bajo el nombre de existencia: una concordancia fundamental, prereflexiva, del sujeto y del objeto al nivel del propio cuerpo. Retomaremos esta cuestión más ampliamente en otro lugar.

(18) La idea es desarrollada por Touchard en *Dionysos*. Esto no significa que el teatro no pueda ser psicológicamente verdadero; entiéndase esto bien.

(19) «Las categorías dramáticas se vinculan a *lo que sucede*; califican la acción en tanto que *acontecimiento* productor de una situación» *(L'essence du théatre*, pág. 168).

(20) Por esto la novela siempre está tentada por la psicología. Pero «psicologizar» es siempre un peligro, y muchos novelistas han optado por una psicología que se burla de la psicología: hasta el personaje principal queda más bien mostrado que explicado, y así, por añadidura, obtienen del lector el máximo grado de participación, porque el lector ve en lugar de pensar.

(21) Importa poco aquí saber si esta naturaleza es de hecho un acto de la libertad, como quiere Sartre; ya que se trata en este caso de una libertad que no es mía: la elección primera no es una verdadera elección, es decir reflexionado y asumida y en consecuencia auténtica; la verdadera libertad supone una conversión radical. Jeanson lo ha indicado muy bien: «Es ya *de hecho* una elección libre y que es mía, pero paradójicamente me queda por *hacer* mi libre elección de mí mismo». *(La morale de Sartre* , pág. 305).

(22) Sin embargo se exige a los críticos que pronuncien su juicio, y sabemos que desde luego su función no es despreciable. Pero lo que se espera de ellos son juicios de existencia más que de gusto: que digan lo que es la obra, cómo está hecha, lo que dice, en la medida en que pueda traducirse, lo que de nuevo aporta.

(23) De la misma manera, según lo repite Croce siguiendo a Hegel, universaliza su propio contenido, no elaborando con ello una esencia abstracta, sino independizándola a las determinaciones que, en el mundo natural, no cesan de disfrazarla y de alterarla: la silla de Van Gogh es a la vez *una* silla y *la* silla, la que tiene su significación en sí misma sin que nada pueda arrancársela. Pero convendría observar que este universal no es tampoco el universal del Logos, tocado por el saber absoluto, si es accesible, sino un universal que se manifiesta aunque de hecho no encuentre su expresión más que estéticamente.

(24) Subrayemos que el hermetismo es una característica de la obra misma, que no conviene medir por la incomprensión del público: incluso cuando se la comprende, la obra oscura permanece, como tal, oscura; no es como un jeroglífico que uno puede traducir, o un sueño que haya que descifrar; lo que es oscuro es su sentido mismo, y no la forma la que no se adecua a su contenido. Hay para el sentimiento estético evidencias confusas.

(25) Reencontraremos más tarde esta unidad de la singularidad y de la universalidad; el hombre no alcanza al hombre renegando de sus diferencias, como tampoco inversamente, cultivando sus diferencias no llegará a ser más profundamente él mismo; sólo lo conseguirá realizando en él lo humano plenamente.

BIBLIOTECA DEL
I. C. U. A. B.

Capítulo IV

EL OBJETO ESTÉTICO ENTRE LOS DEMÁS OBJETOS

Debemos ahora comparar el objeto estético con los otros objetos que la percepción descubre y que, por ingenua que sea, diferencia en el mundo: es decir, muy empíricamente, los seres vivientes, las cosas, los objetos usuales y los objetos significantes. Este será el medio mejor de acercarnos al ser del objeto estético, tal como nos informa la percepción que él solicita y por la cual es objeto estético. Pero una doble objeción previa puede detenernos: ¿es legítimo oponer el objeto estético en tanto que objeto percibido a los otros objetos? Sí, ya que todo objeto es percibido, y además porque el objeto estético, para ser percibido no debe de ser menos real que los otros. Cuando los objetos que consideramos hermosos se convierten en estéticos bajo nuestra mirada, nuestra percepción no crea desde luego un nuevo objeto, lo que hace es rendir tributo solamente al objeto, y para ello es necesario que el objeto se preste a esta «estetización». Convirtiéndose en objeto estético, no es otra cosa más que lo que es, aunque la percepción le atienda de una manera especial: sólo sufre una metamorfosis en sí mismo, de manera que en él mismo el aparecer le altera. Sin embargo todos los objetos, si son percibidos estéticamente, pueden convertirse en objetos estéticos; ¿cómo oponerlos al «objeto estético»? ¿No habíamos admitido que no convenía circunscribir demasiado rigurosamente, a no ser por razones de método, el dominio de los objetos estéticos, como tales susceptibles de belleza? Pero también hemos convenido que el objeto estético por excelencia es la obra de arte, de manera que si identificamos el objeto estético con la obra

de arte, tenemos derecho a oponerlo a los otros objetos que no son estéticos más que en potencia o por añadidura. Podemos pues investigar lo que distingue al objeto estético-obra de arte de los demás objetos que no son estéticos, a no ser accesoriamente. Sólo a condición de que se privilegie la obra de arte, puede concebirse una idea adecuada de la idea estética. De rechazo habrá que insistir sobre lo que los otros objetos poseen esencialmente de no estético, sin olvidar no obstante que pueden convertirse en estéticos y hasta pretender serlo. Pero si se desea comprender cómo pueden ser, habrá que estudiarlos a la luz de la obra de arte. Sin embargo nuestra intención es sólo describir los caracteres propios del objeto estético específico, subrayar su diferencia más bien que intentar seguir el camino inverso y buscar cómo la vida, la naturaleza o la industria imitan al arte y producen objetos que requieren una percepción estética.

I. — El objeto estético y lo viviente

La confrontación de lo viviente y del objeto estético no nos ocupará mucho tiempo. Aunque seamos proclives a descubrir analogías entre el objeto estético y lo viviente, a pesar de que lo viviente detecte ciertas cualidades estéticas, la confusión no es posible, y lo viviente, al menos si lo consideramos bajo la forma característica del ser animado, ya que lo vegetal para una conciencia espontánea, no parece poseer igual grado de vida, constituye un sector muy determinado de la realidad. Sólo para la conciencia reflexiva, cuando ésta rechaza las evidencias primeras y la simplicidad de la distinción, surge la cuestión de una continuidad entre la materia y la vida, y la de las formas limítrofes que, en el espacio o en el tiempo, pueden asegurar esta continuidad. Pero sabemos que el niño desarrolla muy pronto comportamientos diferentes ante una persona un animal o una cosa inerte: lo viviente se le aparece ya con un rostro propio, irrecusable. ¿Acaso no se siente tentado a extender a lo inanimado los rasgos que observa en lo animado? Mas podría demostrarse que el animismo infantil es metafórico, o, si se prefiere, de «mala fe»: la niñita que juega a ser mamá con su muñeca distingue muy bien su muñeca de un niño verdadero, como el alucinado distingue los pinchazos que siente de la dosis de cloruro etílico que el médico le aplica. El mismo niño que golpea la mesa con la que ha tropezado

lerjes que azota el mar— no ignora que la mesa es de madera, e insensible, ya que sabe en otros momentos utilizarla como cosa y desde luego no espera que la mesa se queje cuando él con un cuchillo se entretiene haciéndole cortes, que no son realmente heridas; lo que simplemente ocurre es que el niño, como el adulto, es capaz de experimentar emociones que trasmutan momentáneamente la fisionomía del mundo. Lo mismo acontece con el animismo adulto: la etnología moderna es unánime en reconocer en el primitivo un pensamiento positivo, es decir en primer lugar la aptitud a diferenciar los diversos sectores de la realidad; ya Comte, definiendo el fetichismo porque «la noción primitiva del orden exterior no distinguía en absoluto la materialidad de la vitalidad» (1), mostraba «la íntima dislocación» que la astrolatría introducía en el sistema y la inmanencia de la posividad en la mentalidad primitiva. Una fenomenología del animismo debería por tanto distinguir:

1°.— Lo que hay de verdad: el presentimiento de la noción de ley en la noción de causa concebida primeramente antropomórficamente, como lo muestra Comte; 2°.— Lo que hay de juego respecto al mal, la emoción puede ser la forma extrema, y 3°.— Lo que hay de metáfora, aunque esto pueda ser menos engañoso, pero que se justifica por la experiencia que fundamenta todo animismo, a saber, que las cosas pueden, como los rostros o los comportamientos, poseer una expresión. Volveremos ampliamente sobre esta noción de expresión; bástenos decir que en ningún caso la expresividad borra los caracteres, a los que se acumula, de la cosa como distinta de lo viviente.

El objeto estético no puede confundirse con lo viviente subrayado así: es tan evidente respecto de una pintura o de un monumento que no nos atrevemos ni a decirlo; pero sí que conviene subrayarlo de aquellos objetos que para su «aparecer» necesitan recurrir al hombre, al cuerpo humano. ¿No está acaso la danza en el bailarín? ¿Seguirá siendo danza si el bailarín fuese un robot o una marioneta, como soñaba Gordon Craig que un día sería el actor de teatro, siendo el director de escena realmente el rey de la situación? Detengámonos en este ejemplo. Es cierto que no hay danza sin bailarín. Puede hacerse que las cosas bailen, como Charlot hacía con los panecillos de *La quimera del oro*, pero esto no sería danza más que en la medida en que imaginemos, aquí, un bailarín del cual los panecillos fuesen los pies; y sólo se trata de una metáfora cuando, por ejemplo un film hace

danzar en la pantalla manchas de colores (2). Pero el ballet en sí mismo, e
tanto que no existe más que en la imaginación del coreógrafo-autor que n
puede conferirle la misma existencia que a la obra teatral confiere el pap
sobre la que está escrita, no es aún objeto estético. Además, las virtudes d
la danza son las virtudes del bailarín: no habrá gracia alguna si el danzant
no la posee, ni nobleza si él no es noble, ni entusiasmo si él no lo está; «e
imperdonable que una danzarina sea fea» decía Théophile Gautier. Má
aún, puede afirmarse que la danza no es otra cosa que la apoteosis del cue
po humano, el triunfo de la vida; para imaginar una danza macabra ha
que resucitar los esqueletos; ¡y la Muerte que regía el juego macabro en *L*
table ronde estaba encarnada por un espléndido vivo! Así el objeto estétic
que se nos ofrece está integrado por seres vivientes, y además está prepara
do de tal forma que nos da una imagen patente de la vida: cada movimien
to del bailarín es como una afirmación vital, la exhibición de las potencia
de la vida que se despliegan según la duración que les es propia. Pero si l
danza da una imagen de la vida es porque ella misma no es la vida; los vivo
que emplea están a su servicio, ellos le prestan su calidad de vivientes par
representar la vida, y la vida tratada estéticamente no es la vida sin más, co
mo tampoco el bailarín es un viviente ordinario ni el actor Dullin es el Juli
Cesar real. Y si el bailarín está al servicio de la danza, si trata de identifica
se con ella, es porque es distinto de ella: la danza le es a él lo que el texto
el escenario es al actor o la partitura al músico. El espectador percibe l
danza como realizándose a través del bailarín, del que no puede prescind
porque lo necesita imperiosamente, pero con el que no se identifica.

¿Qué es pues este objeto estético? ¿Una cosa, una idea, algo imagina
rio? Dejémonos guiar una vez más por la experiencia ingenua del specta
dor. El va a ver un ballet: los personajes ejecutan una serie de movimient
siguiendo una música determinada, gesticulan sobre un fondo sonoro. ¿E
esto consiste todo el espectáculo? No, desde luego. A través de los mov
mientos y de las formas el espectador percibe una cierta lógica; quizá la d
una acción: el ballet lleva un título y con frecuencia narra una historia,
de Fedra, o Edipo, una fábula, un cuento. Sobre el juego dinámico de l
bailarines el espectador sigue esta historia como un relato que se le está pr
sentando. ¿Es esto el ballet? Tampoco lo es totalmente. El espectador av
sado se cuida de centrar todo su interés en la anécdota porque teme que é
ta eclipse la danza, reduciéndola a una pantomima; no juzgará el ballet t

niendo en cuenta sólo la historia, que de hecho es solamente un pretexto
mucho menos importante todavía que el libreto para la ópera. Más bien
juzga la acción en función del ballet y la valora por la manera como recurre
a la expresión coreográffica y en la medida en que sirve a la causa de la
danza. La danza no se inmola en aras de lo que representa: sus movimien-
tos y sus figuras se realizan como obedeciendo a otra lógica, que puede es-
tar inspirada en la música, pero que tampoco es la de la música ni la del ar-
gumento narrativo; ya que el ballet sigue la música pero sin esclavizarse a
ella: «El bailarín danza sobre la música como sobre un tapiz», dijo Roland-
Manuel, y es notable que las grandes obras escritas para la danza, si toman
la danza como pretexto, al punto que pueden muy bien ser ejecutadas por
ellas mismas, aceptan en contrapartida que la danza las tome como pretex-
to (lo que sucede cuando Isadora Duncan baila «sobre» Schumann, o Jani-
ne Solane lo hace «sobre» Beethoven o Bach); una música que pretendiese
dirigir y regular la danza como si fuese una marcha militar que marca el pa-
so cadenciosamente, lo que hace es matar la danza en lugar de inspirarla
(3). La lógica del desarrollo coreográfico es antes que nada una lógica espe-
cial de los movimientos corporales, pero sustentada por reglas como las del
desarrollo musical (del que toma su terminología), y que como él puede de-
sarrollar una estructura temática: así ocurre con el arabesco de los Wilis en
el segundo acto de *Giselle*, o con los movimientos de elevación en *Icaro*,
para lo cual Lifar inventó ciertas posiciones, pues, como dice «fue necesa-
rio traducir coreográficamente el despegue y luego la caída del héroe, la de-
sencarnación y el fin humano» (4).

Este ejemplo muestra claramente lo que percibe el espectador: una
cierta atmósfera a la que cooperan el argumento, la música y la coreogra-
fía, y que es como el alma del ballet; a esto es a la que apuntan los bailari-
nes, y esto es el objeto estético tal como lo realizan. Esta atmósfera se hace
sensible incluso en la danza pura en la que la expresión no se halla sugerida
ni reforzada por un argumento: la danza expresa siempre, incluso cuando
no narra nada; es la gracia, la alegría, la inocencia encarnadas. Precisa-
mente es en esta significación, más allá de toda representación, donde
triunfa la danza, lenguaje absoluto que no dice nada más que a sí mismo
(5). Por eso se distingue la danza de la pantomima, teatro sin palabras, y
también de la acrobacia, a la que no puede bajo ninguna justificación reduc-
irse la danza pura. Pues si la danza pura no significa más que a sí misma,

al menos *se* significa y subordina la actividad del danzarín a este fin; mi
tras que el acróbata no tiene ante el público más responsabilidad que la
su propio cuerpo, del que exhibe sus maravillas. El bailarín entrega su cu
po a la danza. Sus movimientos proceden como si obedeciesen a algún
creto impulso de las profundidades de sí mismo. El acróbata por el con
rrio, emplea su cuerpo en acciones concretas, reguladas a menudo por
gún objeto, cuerda, barra, anillas: debe salir airoso de sus proezas, alca
zar una meta y no se dedica a expresar algo; en él el cuerpo es cuerpo y
lenguaje. Por apasionante que sea, un espectáculo semejante no constitu
un objeto estético, diferenciándose en esto del ballet. El ballet *Les Forai*
montado por Roland Petit subraya y ejemplifica esta diferencia: cierto
elementos, extraños quizá al ballet, concebidos en términos de danza deja
de ser acrobáticos. Hasta los ejercicios que se introducen en este caso
son medios de exhibir las potencialidades del cuerpo o el talento y agilida
de un individuo sino gestos que se vinculan a un conjunto y cooperan a u
expresión. Cuando figuras puramente acrobáticas se integran como por c
sualidad y con precaución al ballet, como sucede en *Le bal des blanchisse*
ses, adquieren allí un valor expresivo, comunicando por ejemplo alegría
preocupación, o «el desbordamiento de todos los sentidos», y sometiéndo
se así a la significación que anima el ballet. Y si ciertas figuras coreográf
cas se toman en préstamo de la acrobacia, lo que se busca es un efecto do
de se pierde su carácter atlético: «En nosotros, escribe Lifar, la gracia y
elevación sustituyen a los records atléticos... Lo que diferencia el salto d
un bailarín del del acróbata es el famoso detenerse en el aire, el hecho d
«tocar las bambalinas y quedarse allí», que evidentemente es un efecto ó
tico obtenido por medio de ciertos movimientos del torso o de los pies» (6

Incluso si el ballet —cuando su expresión no se halla particularizad
por un argumento determinado, que por otra parte la motiva sin restri
girla— no expresa más que la vida misma, se trata de la vida y no de l
viviente, y los vivientes son convocados sólo para testimoniar en favo
de la vida, «esta sustancia universal indestructible, esencia fluida igual a
misma» como indicaba Hegel: la vida que lo viviente desautoriza cuand
«se afirma como no resuelto en este universal», cuando persigue sus meta
particulares y deja transparentar en su torpeza y sus dolencias la muer
que lleva en sí como el signo de su finitud; por el contrario el bailarín pro
clama la vida mediante sus movimientos, que son puro dinamismo, no par

larizado por fin alguno, y que ninguna fatiga parece tampoco alterar.
o precisamente, comunicando la vida, el bailarín renuncia a aparecer
no un simple viviente. Renuncia a ello tanto al dar a sus movimientos un
cter de gratuidad, de fluidez y de totalidad que es la imagen de la vida
no universal, como al darles por el contrario, durante las poses manteni-
—en lo que se llaman actitudes o arabescos— o en los grupos compues-
con otros, un carácter escultural, iba a decir arquitectónico, que si pare-
detener la duración es sólo para hacernos sentir mejor el estremeci-
ento y el impulso posterior; pues la danza, como dice R. Bayer, si es un
de síntesis, «sigue siendo sin embargo más ritmo que forma, menos
stica que musical» (7): lo plástico es en ella movimiento acumulado en sí
smo y promesa de dinamicidad. Pero en cualquier caso lo viviente va
as allá de su particularidad. ¿Y no es acaso porque el bailarín se somete al
llet y se convierte en instrumento del objeto estético que él encarna? Este
jeto que el espectador «lee» en el bailarín no es, en cuanto tal, lo vivien-
como tampoco un cuadro se reduce a la pintura al óleo o un monumen-
a la piedra: lo viviente es el material del que el objeto está hecho y el ór-
no de ejecución gracias al cual aparece.

En las otras artes que requieren una ejecución, el material no es lo vi-
nte en sí mismo, sino el sonido o la palabra, y lo viviente sólo es el ejecu-
nte: el objeto estético se confunde en estos casos aún menos con lo vivien-
No obstante se podría encontrar una dificultad análoga a la que nos ha
lanteado la danza en el arte de la jardinería: ¿no es el objeto estético, en
te caso, la vida vegetal? Cuando el invierno acaba por extinguir esta fuer-
vital ¿qué es lo que queda del parque? Algo queda desde luego: una cier-
estructura legible aún en la disposición de los macizos, de los parterres,
las alamedas, en los agrupamientos de árboles que rodean de alguna ma-
era, en algunos centros neurálgicos, un estanque, un templete o una esta-
ia. (Con mayor razón, cuando el parque rodea y enfatiza un monumento,
bordinándose a él). Esta estructura, que es propiamente la obra del ar-
itecto paisajista en oposición al mero jardinero, es al parque lo que el
xto es al teatro o la partitura a la música. Cuando las hojas vuelven a cre-
r y se abren las flores nuevamente, puede decirse que la floración prepa-
da y controlada por el jardinero ejecuta la obra de arte al mismo tiempo
ue le suministra —en conexión con el terreno mismo del que deben utili-
arse y adaptarse sus accidentes propios— su material. El objeto estético

no aparece plenamente más que cuando la obra es ejecutada, cuando la ve
getación presta sus volúmenes y sus colores, pero no se reduce sólo a esto
Cuando nos paseamos por un parque, percibimos una idea, sensible a l
vista y que manifiesta una cierta expresión: nobleza y medida aquí, laxitu
y capricho allá, intimidad y ternura en otro lugar; el objeto estético es sien
pre lenguaje, y, aunque utilice lo viviente para transmitirlo, esta funció
comunicativa impide que se le reduzca a lo viviente.

También dicha función le distingue de otros objetos, y en ello tendr
mos que insistir, pues así es como se precisarán sus rasgos específicos.

II. — El objeto estético y la cosa natural

a) La cosa y el objeto de uso. — Entre los objetos opuestos en bloqu
a los seres vivientes, la percepción distingue espontáneamente las cosas nat
rales y los objetos artificiales, es decir aquéllos que no llevan y los que
que llevan la marca, la huella del hombre, un guijarro y un martillo, un
rama y un bastón de mano, una casa y una cueva. Se dirá quizás que la di
tinción es menos evidente que entre cosas y seres vivientes; podemos efect
vamente tratar la cosa como instrumento, servirnos de una piedra com
martillo o refugiarnos en una cueva como en una casa; los primeros mart
llos fueron pedruscos y las primesas casas las cuevas. Ciertamente la inte
gencia implícita ya en la percepción humana —y que no lo está en igual m
dida en la del mono de Koffka— puede presentir el utensilio en la cosa
preparar de lejos esta técnica propiamente humana que recurre a los útil
(pues existe ya una técnica vital, y respecto a la cual no nos atreveríamos
hablar de inteligencia, que no inventa los útiles) (8). Pero esto significa q
adoptamos frente a la cosa el comportamiento que mantenemos ante l
objetos de uso, sin que por ello la diferencia entre ambos se desvanezc
sorprendidos por la lluvia nos refugiamos en la cueva sin que la cueva
convierta por ello para nosotros en una casa; por el contrario sí que lo e
para el Troglodita, el cual acondicionándola, por muy someramente q
fuese, y transportando allí sus dioses, la impregna de una humanidad vi
ble; así es como la cosa se metamorfiza para integrarse al mundo cultur
como la rama que arrancamos y preparamos para hacer un bastón; tam
bién de esta manera se fundamenta la propiedad, pues la posesión humai

za ya el objeto: el perro es nuestro porque lo hemos amaestrado, el campo
porque lo hemos rodeado por una cerca. El objeto humano está al servicio
del hombre; fabricado por el hombre y para el hombre, pertenece a alguien
puede convertirse en objeto de cambio; en este sentido —y es todo lo que
queremos decir aquí— la propiedad se percibe de alguna manera en el obje-
to mismo. Mas es porque este objeto lleva inmediatamente ante mi la mar-
ca del hombre, por lo que a la vez se nos hace inmediatamente presente y
sensible todo un mundo cultural. El objeto usual nos habla de un prójimo
antes de que, por así decirlo, le conozcmaos o le encontremos (9). Palpa-
blemente indica la existencia de un *facere* que lo ha producido, mediante
cierto rigor muestra un aire de finalidad; la cosa natural conlleva la huella
del azar del que es precario resultado, el objeto fabricado conlleva el cuño
de la norma a la que ha sido sometido, que ha presidido su fabricación; un
orden aparece en él, en la geometría de sus formas, en el equilibrio de sus
proporciones, en la solidez de sus bases, un orden instituido por el hombre
que aparece como si fuese un mandamiento para la naturaleza, que vio-
lentase la anarquía del azar. El objeto ha sido hecho y puede ser deshecho y
rehecho según este orden que le hace ser. Lo que de humano hay en él es
principalmente esta ley que le regula en cuanto que ha regido su creación. Y
esta ley expresa al mismo tiempo la posibilidad de un uso: el objeto se reve-
la como hecho para ser utilizado; incluso aunque ignoremos dicho uso, co-
mo sucede con ciertos objetos que las excavaciones sacan a la luz, sabemos
que ha sido concebido para ser utilizado, y que es posible poder redescubrir
el comportamiento que justifica este objeto, utilizándolo. Existe, pues, una
apariencia de finalidad en el objeto de uso, mas se trata de una finalidad
externa, ya que no tiene su razón de ser en él mismo sino en el empleo que
de él se haga. En fin, que este objeto es humano en la medida en que conlle-
va la huella de su uso, al igual que el lecho guarda las señales del cuerpo
que allí ha descansado o el mango de una herramienta conserva el brillo
cuando se ha desgastado largamente por el roce de las manos.

Este carácter humano es el que permite a primera vista identificar el
objeto de uso aunque se halle en medio de otras muchas cosas, al igual co-
mo puede distinguirse un animal doméstico, ser viviente «de uso», de los
animales salvajes que rechazan, por sus inprevisibles reacciones, toda inte-
gración en el mundo cultural. Pero hemos de tener en cuenta que aquí lo
humano no es aún lo expresivo, en el sentido en que lo es, una mirada o un

gesto; lo humano aquí es desde luego lo que habla al hombre, pero sin p
recérsele y sin decirle algo íntimo; se vincula a lo manual, a un proyecto p
ro aún no se conecta al sentimiento; anuncia un hombre real y actuante, p
ro no sus posibilidades humanas más profundas. (Mientras que lo human
que veremos más tarde revelado por la experiencia estética es, más acá d
las empresas objetivas y de las técnicas humanas, algo por lo que el hombr
es hombre). La cosa natural es, por el contrario, inhumana, y en cierta m
dida algo salvaje: al igual que, en cuanto irregular, rechaza las miradas
también desecha ser cogida, y en ella no hay forma de descubrir ni ver u
uso desterminado. De esta inhumanidad, lo sublime —que desafía al hom
bre por su grandeza, como dice Kant, «comparado con lo cual todo es pe
queño»— es un aspecto posible; aunque puede ser también considerado co
mo una amenaza, como algo indiferente o como un desorden: siempre co
mo lo que no responde a la medida y al deseo del hombre. También pode
mos tomarlo como una prueba y pensamos por ello a veces fortalecernos e
contacto con un objeto o un paisaje no domeñado ni mancillado por e
hombre: el placer de las vacaciones, que se experimenta al salir de las ciu
dades donde todo está marcado por el hombre en exceso, es con frecuenci
el placer de un retorno a lo original. Pero lo que hay que ver claramente
aquí es que la diferencia entre la cosa y el objeto usual, entre un paisaje ur
bano y el *Urwald*, las áridas mesetas o la mar indómita, se nos presenta d
golpe en la percepción. Y se ve acompañada por comportamientos diferen
tes: el objeto cultural es aquél para el cual es válida la famosa fórmula d
Bergson: «Reconocer un objeto usual consiste sobre todo en saberse servi
de él»; existe una norma de uso como existe una norma del objeto, porque
el objeto está destinado al uso. Y es importante que esta norma, incluso
aunque el objeto la proponga por su estructura y por el manejo que denota
haya debido o deba ser aprendida: el objeto de uso requiere un comporta
miento social, ya que el aprendizaje es algo eminentemente social, pues el
método del ensayo-error, de hecho, se reduce para el hombre casi a un pro
cedimiento pasional y el autodidactismo no es más que un remedio para i
tirando (10). El aprendizaje nos introduce en el mundo cultural donde el
otro se halla presente a la vez en el objeto y en el uso que de él puede hacer
se, es decir en el sentido que el objeto posee para nosotros. Pues ciertamen
te es el sentido lo que se nos da en esta sugestión de comportamiento, un
sentido tanto más familiar cuanto más viva es esta sugestión y el comporta

ento más asequible. Y quizás sea ésta la razón por la cual la explicación
ntífica tiende, según una célebre fórmula, hacia la construcción de un
odelo mecánico, es decir hacia la sustitución por un objeto de uso de la
sa natural. Sin embargo el objeto usual solicita menos la intelección que
acción: su familiaridad nos induce a una convivencia en la que la percep-
ón se pierde en el gesto. No despierta la atención más que cuando plantea
problema, y se transforma de nuevo en cosa a nuestros ojos. Pues la co-
requiere un comportamiento diferente: lo inhumano que hay en ella nos
sconcierta; las tendencias agresivas pueden despertarse para responder a
a presencia extraña, para reaccionar al desafío que lanza y para testimo-
ar de algún modo nuestro dominio; lo que sería considerado como van-
lismo ante el objeto de uso (11), porque el uso está en él regulado, es
prendido y es de alguna manera oficial, no provoca aquí protesta alguna:
s actos destructores, a los que siempre puede intentarse por otro lado psi-
analizar, son la expresión natural de una inevitable curiosidad despierta-
por una cosa de la que no se conoce el uso. Seguramente esta curiosidad
uede también expresarse de otras formas; pero a menudo, en el centro de
sorpresa, se halla el deseo de tomar posesión de esta cosa rebelde a las
ormas, así como el afán por mantener a la fuerza alguna relación con ella;
sí es como la nieve nos invita a pisarla, la montaña a escalarla, el mar a su-
ergirnos en él: el placer por la nieve se origina sin duda de este poder que
ercemos sobre nosotros mismos al conseguir adaptarnos a un nuevo me-
io (lo cual es aún más sensible en la pesca submarina, donde el espectáculo
e las profundidades es desde luego tan relevante y obsesivo como la pre-
ón física del agua) pero también nace del dominio que se ejerce sobre la
osa misma a la que obligamos a que nos sirva de medio de desplazamiento
a vez de engullirnos. Sin duda tal comportamiento frente al mundo natu-
al es con frecuencia algo aprendido y puede institucionalizarse. En este ca-
o su diferencia con el comportamiento frente al objeto de uso tiende a de-
aparecer; y el mundo natural tiende a su vez a « domesticarse». En el fon-
o, el mundo natural es ya cultural de alguna manera, por la tradición so-
ial del turismo y también por el «sentimiento de la naturaleza» que es en sí
ismo cultura. Pero, no obstante, queda algo extraño, rebelde, que nos
rovoca siempre una especie de prueba.

b) Objeto estético y naturaleza. — La obra de arte se halla en este
undo de objetos donde se mezclan de manera inexplicable lo natural y lo cul-

tural, la cosa y el objeto fabricado. Confrontémosla primeramente con la
cosas, las cosas inhumanas que surgen y desaparecen al dictado del azar
cual el hombre no controla. Pero esto ¿para qué? ¿Acaso no es evident
que la obra es un objeto humano? ¡Tengamos paciencia! El objeto estéti
no desautoriza a la naturaleza, incluso llega a conectarse estrechament
con ella, como la iglesia que se halla enclavada en el centro de un puebl
to, o la fuente que está en un jardín; de la misma manera una escollera
bella cuando rodea y prolonga con exactitud las orillas de la desembocad
ra de un río, y las carreteras o los viaductos son calificados como trabaj
de arte por la manera en que aprovechan y acusan las líneas del paisaje;
puede hablar de «genio» en estos casos. Sin duda este argumento está suj
to a sospechas diversas; pues puede decirse que la naturaleza, cuando se h
lla «marcada» por la obra o el trabajo de arte, ya no es simplemente nat
raleza: veremos que en estos casos queda estetizada y entra a formar part
de la órbita del arte. No podemos eludir tampoco la diferencia entre ob
de arte y trabajo de arte: la primera supone una naturaleza ya dominada,
población ya construida, el jardín ya roturado; y sobre todo transforma
la naturaleza lo que es susceptible de ser estetizado y puede aparecer por
mismo como estético, como puede ser la calidad de la luz, el color del cie
tal como puede captarlo la acuarela, o el dibujo de las formas; así el pint
de vidrieras, conectando la trasparencia del cristal a la luz del lugar, ha
estética con elementos estéticos. Mientras que el ingeniero violenta la nat
raleza para realizar un proyecto abstracto, y no suele tener en cuenta, en
te combate que mantiene contra los obstáculos, el aspecto sensible de l
cosas; ha debido ceder a la naturaleza para vencerla, la cual, en la medi
en que es ella misma estética, estetiza su obra. Sin embargo, estetizada o
tetizante, la naturaleza, cuando se alía con el arte guarda su carácter de n
turaleza y lo comunica al arte: es la faceta que desafía al hombre y que m
nifiesta una insondable alteridad.

El objeto estético es pues naturaleza en cuanto expresa a la naturalez
no en lo que la imita sino en lo que se somete a ella. Alain ha insistido la
gamente a este respecto (12). La naturaleza a la cual se somete el arte
tanto la estructura fisiológica del cuerpo humano como la fuerza de las c
sas. Y no sólo el arte se somete a ello para hacer obras duraderas —a es
respecto la arquitectura es el arte por excelencia, y Miguel Angel decía co
razón que los pintores o escultores debían de ser antes arquitectos— sin

que además proclama esta sumisión: el objeto estético se vincula a la natu-
aleza; bien porque se integra al entorno como el *Partenai* de la Acrópolis o
n la Seine la iglesia de *Notre-Dame aux berges*, o bien porque no disimula
as leyes naturales del material que trasforma obedeciéndole, se confiesa así
ismo cosa entre las cosas, no se avergüenza de ser inhumano en su huma-
idad.

Incluso las artes que se separan de la naturaleza, cuyas obras se abrigan
n los monumentos que les dedica la cultura, como la música en la sala de
onciertos, la pintura en los museos o la poesía en las bibliotecas, mantie-
en en sí algo de natural. ¿Y qué hay con ello? Pues simplemente que el ob-
eto estético está ahí sin más, y no aguarda de nosotros más que el homena-
e de una percepción. Posee la presencia obstinada de la cosa. Está ahí para
osotros, pero como si no estuviera. Ha sido hecho, desde luego, por al-
uien, que nos hace signos a través de su obra, pero no para invitarnos a al-
ún tipo de acción común, ni para advertirnos de un peligro ni tampoco pa-
a darnos una orden. Lo que nos dice el objeto queda en el secreto de nues-
a percepción y no nos determina a nada.

A nada que no sea percibir, es decir a abrirnos a lo sensible. Pues el ob-
eto estético es antes que nada la irresistible y magnífica presencia de lo sen-
ible. ¿Qué es una melodía a no ser una riada de sonidos que nos inunda? E
gualmente ¿qué es un poema más que el estallido y la armonía de palabras
ue cautivan nuestro oído? ¿Qué es la pintura sino un juego de colores? E
ncluso un monumento ¿no es el resultado de las virtudes sensibles de la
iedra, su masa, sus reflejos, su pátina? Si el color se desvanece y se estro-
ea, el objeto pictórico desaparece; y si las ruinas son aún objetos estéticos
porque la piedra continúa siendo piedra y los restos desgastados mani-
iestan su base pétrea; pero supongamos que el monumento pierde lo que
él hay de dibujo y pintura, como cuando hay un incendio, entonces deja
e ser objeto estético. De la misma manera si las palabras no fuesen más
ue signos sin base sensible, como los algoritmos matemáticos, reducién-
ose a su pura significación, el poema dejaría de ser poema.

El objeto estético es pues lo sensible que aparece en su esplendor. Pero
a en esto se diferencia del objeto ordinario, que tiene colores, pero que no
color, que produce ruido, pero no es sonido. Pues, a través de los colores
los sonidos, a través de las cualidades sensibles que retiene principalmen-
e por su significación, la percepción se dirige a lo que le interesa: lo útil,

como ya lo pensaba Descartes, o el saber que a este nivel apunta a lo útil busca convertir el objeto natural en objeto de uso. El ruido de la locomot ra no interesa al mecánico como interesa a Honegger, ni el del mar al ma no como a Debussy. El objeto no es apreciado por sí mismo, y sus virtude sensibles no son estimadas; veremos por el contrario cómo sí que son bu cadas y exaltadas por la operación del artista y por la percepción estétic Para el arte, lo sensible no es ya un signo en sí indiferente, es un fin, y convierte él mismo en objeto o al menos algo inseparable del objeto al qu presta su calidad. La relación de la materia, que es el cuerpo de la obra de lo sensible no es la misma que se da en el objeto de uso, en el que la pe cepción, por un movimiento espontáneo que retomará la física aristotélic distingue esta materia de las cualidades sensibles porque lo que le interes de la cosa es su sustancia cósica, aquello por lo cual la piedra es piedra puede servir para construir, aquello por lo que el acero puede ser utilizad en una máquina, por lo que las palabras tienen un sentido y permiten el in tercambio de ideas. El arte, por el contrario, rechaza toda distinción entr la materia y lo sensible: la materia no es otra cosa que la profundidad mis ma de lo sensible. Esta masa rugosa y resbaladora es la piedra; este sonid frágil, suelto e insinuante es el timbre de la flauta, y la flauta no es otra co sa más que el nombre que damos a dicho sonido: es el sonido mismo el qu es materia, y si hablamos de madera o metal, no es para designar la materi del instrumento simplemente sino que nos referimos a la naturalidad d sonido. Igualmente, cuando los pintores hablan de la materia, no se trat sin más del producto químico o de la tela sobre la que se coloca la pintura sino del color mismo tomado en su espesor, su pureza, su densidad, segú se ofrece en su trabajo, pero sin perder nada de su virtud sensible y de su re ferencia a la percepción. Así la materia, para el que percibe es lo sensibl mismo considerado en su materialidad, casi se podría decir en su extrañeza no es necesario invocar para nada un sustrato de lo sensible, es el objet por sí mismo. Es suficiente que la percepción registre este milagro de l sensible en toda su plenitud y atestigüe una materia que no se avergüenza en absoluto de sí mismo.

Esta inutilidad del objeto estético y la primacía de que goza en él lo sensible nos llevan a subrayar una exterioridad radical, la exterioridad de un en-sí que no es simplemente para-nosotros, que se impone sin dejarnos otro recurso que la percepción; se aleja así del objeto de uso tanto como se

rca al objeto natural. Tengamos en cuenta este peso de la naturaleza en Podemos llamar naturaleza, en un sentido próximo al *Erde* de Heidegs, a esta presencia masiva del objeto que casi nos violenta. Naturaleza inensa, impenetrable y orgullosa, como canta el Fausto de Berlioz: tal es mbién la sinfonía, tal es el monumento o el poema. Se comprende que, eriendo dar alguna idea de este hecho de existencia fundamental, donde hallan confundidas la existencia subjetiva, de la que habla la filosofía istencial, y la existencia objetiva del realismo clásico, cuando Lévinas se iere a lo que él llama «el hay», recurra al objeto estético invocándolo: es ecisamente este objeto estético el que nos da la experiencia limpia y desuda de lo dado, es decir de esta alteridad esencial que la «utensilidad» nos ulta, al igual que las ropas en el universo social ocultan la alteridad inquietante del otro (13). «El arte, incluso el más realista, comunica este caácter de *alteridad* a los objetos representados que forman sin embargo rte de nuestro mundo (14)»; las tentativas de la pintura contemporánea n aquí particularmente esclarecedoras: «Las cosas no importan más que cuanto elementos de un orden universal que la mirada se impone como a perspectiva. Las figuras agrietan por todas partes la continuidad del iverso. Resorte particular en su desnudez existencial (15)».

Pero esta transmutación del objeto, esta condensación de su en-sí, no ectan sólo al objeto representado por la obra, ya que efectivamente la reresentación arranca a la percepción del mundo donde todo se ordena, sino mbién al ser del objeto estético, es decir a su materia misma. Quizá Lévis no insiste lo suficiente en este punto: lo que nosotros denominamos quí naturaleza, no es exactamente el «hay», la *natura naturata*, tal como uede revelarse en las experiencias privilegiadas, que toda filosofía busca e voca a su manera, como la captación intelectual de la necesidad, el sentiiento de la angustia o la experiencia del horror. Sino que se trata más bien e la experiencia de la necesidad de lo sensible, es decir de una necesidad inerior a lo sensible, que no es simplemente el advenimiento de fondo coningente, propio de una sensación que nos sorprende, como cuando una luz epentina nos ciega o un olor penetrante lo invade todo, sino que se trata de consagración, por la forma de lo sensible y del testimonio que rinde al ser.

El objeto estético es también naturaleza —y esto concierne sobre todo lo que representa; este aspecto lo desarrollaremos más tarde— en lo que iene de incomprensible, carácter que las artes plásticas y las poéticas mo-

dernas han subrayado y explotado sistemáticamente; pero hasta el arte más fácil en apariencia mantiene algo de misterioso, de simple *factum* que se dirige más a la percepción que al entendimiento: desde el momento que queremos explicitar el contenido de la obra se revela en él algo insondable cuando hemos enunciado el tema de un cuadro o el argumento de un poema, de hecho aún no hemos dicho nada; ¿y qué decir de la música o de un monumento? En este aspecto el objeto estético es como la cosa, e incluso más rebelde aún, pues cuando intentamos captar la cosa por su historia, su contexto, incluso si la búsqueda se remonta al infinito, tenemos la impresión de que no hay nada que buscar y que el conocimiento se reduce a la verdad de la percepción, mientras que no ocurre lo mismo con el objeto estético; más bien en este caso se trata de una presencia injustificada, o cuya justificación no se hace patente a la inteligencia; y sin embargo es una presencia imperiosa, porque la materialidad del objeto se halla aquí exaltada porque lo sensible encuentra su apoteosis (ya veremos gracias a qué cuidados y a qué artificios). Por esto a los ojos de Heidegger la obra de arte produce a la vez un mundo y revela lo terrenal: «retiene y guarda la tierra incluso en la apertura de un mundo» (16).

Pero lo sensible sólo es materia porque está «informado»; las virtudes de la materia se hallan ligadas al rigor de la forma: la naturaleza queda aquí sobrepasada. Pues veremos extensamente que no se puede admitir, aunque sin volver a una psicología intelectualista, que la percepción relega lo sensible al estado bruto, y que en el hecho estético, que es el «darse de la sensación en cuanto que sensación..., la sensación vuelva como dice Lévinas, a la impersonalidad de los elementos» (17). El arte rehabilita lo sensible alterando o suprimiendo la figura del objeto al que, en la percepción ordinaria, lo sensible remite inmediatamente, más la descalificación del objeto no implica la renuncia a todas significación: siempre existe un sentido inmanente a lo sensible, y este sentido se incardina en la manifestación plena y necesaria de la forma.

Desde luego, la significación no es solamente la puesta a punto, ordenada, de lo sensible; esto es evidente en la obra literaria, e incluso en las artes plásticas; (nosotros volveremos sobre este punto cuando confrontemos el objeto estético con el objeto significante). Pero al identificar aquí la forma de lo sensible con la significación (una significación que sólo significa lo sensible) comprenderemos más fácilmente que en contrapartida la sig-

ficación como sentido (explícito o presentido, inteligible o afectivo) pueda ser también forma, contrariamente a la idea que se tiene de la forma cuando se la opone tradicionalmente al fondo, olvidando la inmanencia del sentido en lo sensible. Tornaremos con frecuencia a esta noción central, e incluso en este capítulo tendremos la ocasión de ver cómo se van precisando los diversos aspectos de la forma; pues cada nueva determinación que se añade a lo sensible constituye una forma en relación a las determinaciones precedentes. Aquí la forma no es aún más que la organización inmediata e inmediatamente percibida de lo sensible (el análisis objetivo de la obra nos mostrará más tarde los esquemas que presiden esta organización). El objeto estético es aquél en el que la materia sólo permanece en el caso en que la forma no se pierda. Los pintores saben muy bien que los colores sólo adquieren su real intensidad al relacionarse en el conjunto que componen y que se apagan si se mutila dicha forma cromática. Las palabras adquieren toda su fuerza, y también su riqueza de sentido, en la ordenación rigurosa del poema donde ocupan su parte como el violín en la orquesta, y donde a veces, debido a un encabalgamiento a una ruptura sintáctica, resuenen como un golpe de cimbalo. El sonido no es plenamente sonido, manteniéndose en el límite del ruido, como puede constatarse en los instrumentos de metal y en el conjunto orquestal, más que por la forma melódica que no deja de estar presente ni cuando se interrumpe la melodía o queda reducida a su puro esquema rítmico. El equilibrio de la piedra sólo convence a la mirada si dicha piedra está perfectamente en su lugar y asume visiblemente su función, que radica en resistir a la gravedad a la vez que obedece a su ley. Ciertamente, existe a veces en la arquitectura un deseo de no reconocer tal obediencia y de motivar una ilusión: entonces, a la vez que parece que la gravedad allí no cuenta, se disimula la naturaleza misma de la piedra, se la reduce a ser un festón, una puntilla o un astrágalo; se camufla la estructura bajo el ornamento, la forma bajo la frondosidad de las formas: así ocurre en el gótico flamígero y en el gótico anglosajón. Lo que salva a estas empresas es que el abigarramietno de las formas constituye a su vez una forma; el ojo capta una ley oculta en esta confusión, una simetría y una regularidad que se apuntan y que sustituyen en el orden mecánico de la gravedad mediante un orden geométrico; siempre se trata, incluso en la proliferación del arte simbólico, de la belleza abstracta de la que habla Hegel. Y el ornamento nos advierte que la forma no está destinada al uso sino a la con-

templación. En el fondo el apogeo de lo sensible no hace más que marca
expansión de la forma. Lo sensible aparece por la forma, pero a su vez ha
que la forma aparezca, entiéndase aquí que la forma es aquello gracias a
cual lo sensible es naturaleza, esta necesidad le es interior, y no exterior
mo lo es la necesidad que rige el objeto usual y que es la necesidad lógi
del uso, inmediatamente captada por el cuerpo. Cuando Hegel intenta «
parar el elemento formativo de la realidad sensible y exterior» (18), es de
la forma caracterizada por la regularidad, la simetría y el equilibrio, y
sensible cartacterizado por su pureza, para buscar una doble determin
ción, en ambos casos abstracta, de la unidad, que permanezca ella mist
como abstracta, porque la unidad es algo simplemente percibido y que a
no está habitado por un sentido, él mismo reconoce que «se trata de a
tracciones muertas y de una unidad que no tiene nada de real» (19). Sin d
da estas abstracciones toman sentido si consideramos la operación estéti
y sobre todo la reflexión sobre esta operación, pues el tratamiento de
materia puede distinguirse de la elaboración de la forma. Pero si se con
dera el objeto percibido, la unidad de lo sensible como materia y de la fo
ma es realmente indescomponible. La forma es forma, no sólo cuando un
lo sensible, sino también cuando le da su esplendor; es una virtud de lo se
sible: la forma de la música es la armonización de los sonidos, con los el
mentos rítmicos que ello comporta; la forma de un cuadro no es solamen
el dibujo, sino el juego de colores que subrayan y con frecuencia constit
yen el dibujo. Y a condición de que no se separe la forma de lo sensible r
tomaremos los análisis de J. Hersch, subrayando la exterioridad y la plen
tud que la forma confiere al objeto estético, promoviendo «la existencia a
tística como tal» (20). Por la forma el objeto estético deja de existir com
medio de reproducción de un objeto real, y existe por sí mismo; su verda
no está fuera de él, en algo real que él imite sino en él. Esta suficiencia on
tológica que la forma otorga a lo sensible unificándolo nos permite afirm
que el objeto estético es naturaleza. Lo sensible fijado, informado, anim
do, convertido finalmente en objeto, constituye una naturaleza que pose
el poder anónimo y ciego de la Naturaleza. El objeto estético está ahí, y
primero que solicita de nosotros es la aceptación de su presencia, no por
náusea, sino por la alegría, como tendremos ocasión de ver más tarde.

Así el objeto estético es naturaleza por este poder de lo sensible en é
pero a su vez lo sensible sólo tiene poder por la forma que es, en sí misma

rma de lo sensible. Ahora bien esta forma viene impuesta al objeto por el
e de quien lo crea: paradójicamente el objeto estético es natural por ser
ificial. Y en consecuencia deberá ser confrontado ahora con el objeto ar-
icial.

III. — El objeto estético y el objeto usual

Tras lo dicho se supone ya que el objeto estético no puede identificarse
n el objeto de uso corriente. No apela al gesto que lo utiliza sino a la per-
pción que lo contempla. En relación con los imperativos que impone la
cesidad, parece mostrarse como absolutamente gratuito: el cuadro no
ade nada a la solidez de la pared, el sillón puede ser confortable sin ser
llo, el poema no nos instruye de aquello que solicita en el mundo nuestra
tividad. El arte ha podido así, en ciertas épocas, ser considerado como
go supérfulo, reservado a una clase ociosa, un lujo ajeno a cuantos se ven
bicados en medio de un universo de utensilios debido al trabajo. En este
ntido, para el arte, ver, oir o leer son conductas desinteresadas que pare-
n dedicadas a la mayor gloria de la percepción, sin que a ello siga resulta-
o alguno. El objeto estético no promete nada, ni amenaza ni adula; no tie-
e poder sobre nosotros a no ser la atracción que ejerce y a la que podemos
empre escapar, y recíprocamente tampoco tenemos poder sobre él, a no
r que nos zafemos de su presencia o lo destruyamos, y sabemos que estos
omportamientos no son lícitos: el objeto se nos presenta cargado con una
adición que nos prohibe destruirlo y que nos invita a prestarle atención, y
o podemos convertirnos en vándalos sin que ello suponga una degenera-
ión. De hecho el objeto estético está ahí, simplemente, ante nosotros y só-
o espera que le rindamos el homenaje de nuestra percepción.

Sin embargo, ¿acaso el objeto usual no puede también ser estético y, a la
iversa, el objeto estético servir también para ciertas funciones de utilidad?

a) La utilidad. — Existen aquí ciertos equivocos que deben disiparse.
ertamente el objeto usual, como cualquier otro objeto, puede ser percibi-
o estéticamente y ser juzgado como bello. Será tal si manifiesta la plenitud
el ser que le ha correspondido, si responde al uso para el que se le ha desti-
ado y si expresa por su apariencia que efectivamente responde a ello: co-
o la reja de un arado, una locomotora o un hórreo. Pero tales objetos no

son esencialmente estéticos, sólo lo son por añadidura, sin solicitar la mir
da que los estetice. Sin embargo ciertos objetos de uso sí que solicitan t
mirada: sin renunciar a ser útiles, por la manera en que están ordenados
decorados buscan agradar. Las artes menores (y sin duda este término e
cierra una significación axiológica) ofrecen aquí gran número de ejemplos
Dos cuestiones se plantean al respecto. ¿En qué medida estos objetos l
gran agradar? Se trata de una cuestión de gusto, según nos agrade o no
ornamentación, según se acepte o no que pueda sobrecargarse el objet
hasta camuflar a veces su destino práctico. Y desde un punto de vista m
objetivo, ¿en qué medida deben ser considerados obras de arte, es decir c
mo objetos esencialmente estéticos? Estamos en presencia de esos casos l
mite con los que no queremos sobrecargar nuestro estudio. Pero al meno
podemos asegurar: 1°.— Que en tales objetos la calidad estética no se mid
por su utilidad: el más hermono jarrón no tiene porqué ser el menos por
so, ni el sillón más bello el más confortable; 2°.— Que si el objeto es prim
ramente estético y sólo es útil por añadidura, el uso que eventualmente h
gamos de él no debe alejarnos enteramente de la percepción estética, o
menos el objeto debe recordarnos de alguna manera que es estético no pe
mitiéndonos confundirlo con un objeto de uso cualquiera.

Vamos a verificarlo tomando como ejemplo el arte más impresiona
te: la arquitectura. Es indiscutible que cualquier edificio es útil, se trate
una choza o de un palacio, hórreo o templo. Mas ¿es en razón de su util
dad por lo que deviene objeto estético? Precisemos: como cualquier co
en la naturaleza, puede ser estetizado; pero entonces al margen de que
penda de nosotros, esta metamorfosis depende prioritariamente de su co
texto más que de él mismo: una choza atrae la mirada del artista por la
monía que forma con las flores semisalvajes, con la hondanada de un va
o la sombra de una encina; agrada en cuanto elemento de la naturaleza y
por lo que es en sí misma. Pero ¿qué ocurre cuando se trata de un mon
mento, de una obra consagrada y que reivindica el ser objeto estético?
guramente que además de ello habrá sido construido con algún fin cerem
nial, de habitación o de culto al cual conviene que satisfaga; y esto no ca
ce de importancia; la arquitectura encuentra aquí, junto a las leyes natu
les de la gravedad y de los materiales, una de las restricciones sin las cua
no existe arte alguno, pues nada se hace donde todo es posible; las reg
que el poeta se dicta a sí mismo, la arquitectura las recibe de su cliente.

ro la utilidad no basta para suscitar una obra auténtica: de dos iglesias que abriguen igualmente a los fieles y les faciliten el mismo recogimiento, una puede ser estéticamente defectuosa. Es necesario una vez más que la obra anuncie a la mirada, sin equívocos, su destino: «que hable claro», como dice Eupalinos; ésto es lo que sucede con ciertos edificios, y también con esas carreteras de las que se dice que parecen trepar por la montaña, como si el movimiento al que invitan y que hacen más fácil estuviese en ellas, o con esos diques tan bien hermanados con el estuario del rio y que defienden la calma de la bahía: «¡Qué claridad se experimenta ante la fuerza del espíritu!... ¡Pero, añade Eupalinos, coloquemos por encima sólo los edificios del arte!»

Y es aquí donde Valéry se distancia de Alain: los objetos naturalmente bellos porque el uso al que se les destina les fuerza a armonizar con la naturaleza, porque lo usual en ellos se hace natural, pueden, como quiere Alain, servir de modelos a las obras de arte: «En el norte de Italia está claro que los palacios imitan a las chozas, con sus pérgolas, sus columnatas y su ensia de sombras (21)». Mas no por ello son ya obras de arte: no basta que se limiten a cumplir su función. Es además necesario, como dice Valéry, que «canten». La música aquí anula las palabras: ¿qué dice la pirámide? Expresa lo que encierra en sí misma? ¿Qué dice el Partenón? El templo abriga la divinidad; pero el Dios de Hegel viene tras el templo; y es importante constatar que Eupalinos en el momento de explicitar su canto se oculta, dispuesto a ser relevado más tarde por Sócrates, y que una teoría del hacer viene a sustituir a la descripción del hecho. Esta ruptura nos advierte quizás que el objeto estético es aquél que nos remite al artista tal como él se expresa a su través. Pero intentemos antes que nada decir en qué aspecto la obra de arte desborda al mero objeto útil y puede «cantar».

El edificio que desarrolla un claro lenguaje aunque sea por un momento (el tiempo durante el cual escuchamos) es percibido estéticamente. Es ahí donde puede subrayarse la diferencia entre un trabajo artístico y una auténtica obra de arte, es decir entre el edificio que «habla» y el edificio que «canta» (22). Este lenguaje sólo lo entenderemos a condición de que suspendamos toda acción, pero manteniendo frente al objeto un lugar privilegiado, como si se tratase de un cuadro: en cuanto nos hallamos en plena carretera ya no es ella la que parece trepar por la pendiente si no nosotros; cuando atravesamos un puente no admiramos su curvatura; y la casa rústi-

ca sólo es bella desde fuera y de acuerdo con una cierta perspectiva que[l] hermana con el jardín y con los campos circundantes: todos estos objet[os] tan próximos a la naturaleza son estetizados, como también lo es la mism[a] naturaleza, por una mirada capaz de fijarlos y recomponerlos como en [un] cuadro y que se mantiene distanciada y frente a ellos al igual que ante [un] cuadro. Por el contrario, la obra de arte arquitectónica, al invitarnos a [ser] sus espectadores, nos autoriza a que lo seamos por completo: el objeto [es] estético de parte a parte, y tendremos que verificarlo mediante un pas[eo] que nos conducirá de sorpresa en sorpresa, sin que éstas acaben totalmen[te], ya que, como dice Alain «el monumento se abre cuando uno avanza y [se] cierra cuando nos detenemos» (23). El poder del objeto estético es de tal [ín]dole que arrastra al espectador a una especie de danza decantada a la con[tem]plación; danza musical, conforme a la melodía que cada nueva perspec[ti]va no deja de interpretar sin que nada la detenga (24). Y hay más, si deja[mos] de ser meros espectadores y utilizamos la edificación en lugar de limi[tar]nos a contemplarla, su poder se impone también una vez más: lo que [en] ella hay de estético se nos impone a través del cuidado que ponemos en [lo] que hacemos y, si pudiésemos decirlo, nos estetiza a nosotros mismos. [El] público que acude a ver una obra, participa, de algún modo, en el espect[á]culo de su ejecución; lo mismo sucede ante una obra arquitectónica: inclu[so] el edificio ordinario, construido según nuestras necesidades, influye en nosotros, aunque estemos concentrados en nuestros asuntos y no nos ocu[pe]mos de ello; pero un monumento arquitectónico, aunque nos ocupemos de nuestras necesidades, nos impone un cierto papel; el que habita en él, aunque no sea «espectador» explícito, se entrega y ve mezclado en el espec[tá]culo: Luis XIV estando en Versalles necesariamente aparecería majestuo[so], y el arzobispo de Nuestra Señora de París siempre se verá cargado de [la] gravedad eclesiástica. El monumento arquitectónico responde a las necesi[da]des, pero suscitando a la vez un comportamiento teatral, de cortesía. [Es] el triunfo del arte: el hombre no deja de percibir la obra de arte, y si lo hace es para convertirse él mismo a su vez, de alguna manera, en parte de ella.

Ocurre un poco como en la poesía, especie de música también, que no[s] conmueve. Las palabras que emplea son con frecuencia las mismas del len[gua]je cotidiano, común objeto de uso que empleamos ordinariamente sin prestarle atención alguna, cuando nos comunicamos, utilizando las pala[bras] como podemos utilizar el sillón en el que descansamos, o la bebida que

[re]laja. Pero cuando la palabra se convirte en poesía ya no podemos [con]sumirla» de igual modo; se nos impone de tal manera y con tal fuerza, [in] acuciante y tan nueva, que necesariamente debemos recitarla con respe[to] nos convertimos en poetas. Al igual también sucede con las llamadas ar[tes] menores; una hermosa copa, si reponde a ciertos fines prácticos, sólo [des]arrolla auténticamente su papel en las ceremonias: las necesidades que [sa]tisface son más bien las propias de los dioses en los templos o las de los [muer]tos en las tumbas donde se la encierra. La capa pluvial que utiliza el [of]iciante, la joya que centellea en el vestido del baile o la máscara que enar[bo]la la danzante negra, todos estos objetos se asocian a la ceremonia y has[ta] a veces la ordenan: así también participan en el espectáculo.

b) La presencia del autor. — Si el verdadero objeto estético, incluso [aun]que responda a consignas de utilidad, no es simplemente un objeto de [us]o, deberemos marcar la diferencia entre estos dos tipos de objetos en un [se]gundo punto. De hecho ambos son obras del hombre y se nos manifies[tan] como tales: no son fruto del azar sino objetos «fabricados». Sabemos [bi]en cuánto insiste la estética contemporánea sobre este rasgo del objeto es[té]tico. Alain invoca este «hacer» como medio de enderezar la imaginación [y] de purgar las pasiones, Valéry lo apunta como principio de una técnica [ca]paz de revelar el hombre a sí mismo, E. Souriau contrapone la voluntad [de] hacer a la voluntad de expresar e insiste en la función instauradora del [ar]te, R. Bayer formula la idea de una metatécnica y la inscribe en una teo[ría] del realismo operatorio. Esta referencia al hacer podrá efectivamente [ay]udar a determinar el estatuto óntico del objeto estético, a encontrar una [ga]rantía de su objetividad en la actividad creadora del autor. Pero por lo [pr]onto nos contentamos con buscar el modo como este «hacer» aparece, de [ma]neras diferentes en el objeto estético y en el objeto de uso. Ahora bien, [lo] que es humano en uno y otro y que confirma el hacer mismo, es la forma [qu]e ordena la materia y triunfa sobre la naturaleza. Al considerar esta for[ma] en su relación con la materia ya se puede indicar una diferencia entre [los] dos tipos de objetos, Alain insiste precisamente en este punto: el objeto [de] uso no vacila en violentar a la naturaleza para lograr sus designios, la [id]ea que preside su elaboración no se oculta: es la inteligencia desnuda, ob[je]to abstracto. En tanto que el objeto estético no ofrece en absoluto una [fo]rma violenta y escindida, precisamente porque está realizado por la ma[no] en vez que por la máquina y en serie, porque no procede de una idea fi-

jada sino de una inspiración que se nutre a lo largo del progreso de la obra misma y acepta asimismo a las casualidades felices, y puesto que la inmensa «paciencia» del tiempo sobre los objetos ha completado la paciente labor del artista y ha armonizado el arte con la naturaleza. Todo ocurre casi como si la naturaleza se tranformase ella misma en espíritu. Hemos reencontrado esta idea por un camino distinto, mostrando que aquí lo sensible tiene un peso natural y que la forma está al mismo nivel que lo sensible como aquello por lo que lo sensible es sensible. Pero podemos considerar además el lenguaje de esta forma sensible, lo que ésta anuncia respecto al gesto del que procede, y es aquí donde la diferencia entre objeto de uso y objeto estético se va a profundizar y la forma se convertirá en estilo.

En el objeto de uso la forma pone de manifiesto que ha sido fabricado, pero no dice nada del fabricante, el cual viene a ser el medio abstracto por el cual una idea se ha realizado en un objeto que continúa siendo abstracto; ¿no es este acaso el amargo destino del obrero industrial? Ya lo era del hombre prehistórico que tallaba el silex: no hay nada tan conmovedor como esas piedras que nos aportan desde el origen de los tiempos el signo de un trabajo humano. Y sin embargo ¿qué nos dicen de aquel hombre que las convirtió en el primer útil? Sólo nos dan su presencia (25). Por el contrario, las pinturas rupestres de Altamira nos dicen algo acerca del hombre maravillado y profundo que las dibujó en la pared. Pero ¿qué es lo que nos dicen, de hecho? Nos permiten acceder al mundo en el que han vivido. Será esta presencia viva del artista en la obra, imcomparable a la presencia anónima del obrero en su «obra», esta humanidad profunda del objeto estético, lo que deberá intentarse describir.

Dediquemos un poco del espacio que de por sí merece a este vasto problema de las relaciones de la obra y del autor, tanto más cuanto que un cierto equívoco siempre puede persistir ya que estas conexiones pueden concebirse de dos maneras. O bien de una obra dada, si por casualidad conocemos el autor, podemos intentar explicar a través de este autor la creación y la naturaleza de la obra, con lo que el autor se convierte para la obra un principio de explicación dado que es conocido independientemente de ella y como exterior a ella misma. La explicación va así del autor a la obra. O bien se considera la obra en sí misma y se va de la obra al autor. Aquí radica precisamente la virtualidad del objeto estético: no explica sino que muestra al autor; no da acerca de él, a no ser por casualidad, el tipo de in-

formaciones que pueden espigarse por otros medios y que el historiador recopila, sino que nos pone directamente en comunicación con él, nos aporta una presencia que la historia no sabría dar, revela una faceta que la historia no podría reconstruir. Es, pues, este segundo recurso el que hay que describir, estando además implicado en la experiencia estética como está, mientras que el primer camino supone, por el contrario, que se renuncie al menos provisionalmente a esta experiencia para buscar por otros medios las informaciones. Pero además tenemos una segunda razón para privilegiar el segundo camino, un doble motivo según que nos interroguemos por el objeto estético o por el autor. Si se trata del objeto, no puede ser enteramente explicado por el autor: la verdad de la obra está en la obra y no en las circunstancias de la creación o en el proyecto que la preside; ¿o acaso no es caer de Escila en Caribdis el querer aprehender el ser del objeto en el ser del proyecto? ¿Existe por ventura un ser de este proyecto, es decir de la obra antes de la obra? Ya hemos evocado estas dificultades a propósito de la ejecución de la obra; mas ahora estamos tratando del autor. Ahora bien, así como el mismo objeto estético nos informa sobre sí, o al menos acerca de aquello que en él hay de estético, así también nos instruye sobre el autor, o al menos nos da de él una imagen irreemplazable: al igual que hay una verdad del objeto que se da en la percepción y es irreductible a cualquier explicación, también existe una verdad del autor presente en la obra e irreductible a la historia, y que incluso la misma historia debería tener en cuenta.

Insistimos sobre este punto, considerando primeramente la biografía. Suponiendo que sea fiel, la biografía nos proporciona la historia del autor, pero ¿acaso nos facilita su fisonomía o nos dice en qué consiste su autoría respecto a tal o tal obra? Si busca explicar su actividad como autor a partir de los actos que el individuo ha vivido como suyos, lo que realmente indagará serán las causas que, incluso aunque pertenezcan a la personalidad psicológica, permanecen exteriores al nudo de decisiones en el que se reconoce el individuo; más bien se descompondrá así la vida, que el individuo experimenta como continuidad de un destino singular, en una atomización de elementos y de actos cuya unidad no puede ser más que la de una serie causal y no la unidad de sentido; se disuelve la individualidad en el universo objetivo; y lo hace más fácilmente en tanto que se trata de una vida terminada, y desde luego sin futuro, que entre en el tiempo universal sometiéndose en consecuencia a los esquemas del conocimiento objetivo. Pero un

entrecruzamiento de fuerzas anónimas o de determinismos parciales n
puede reconstruir la figura de un ser, la unidad de un estilo personal (26).
sin duda este método no es vano ya que el hombre también es objeto co
forme a lo que en él hay de involuntario, y en consecuencia merecedor
una explicación objetiva. Mas también reivindica el derecho a ser captad
en cuanto hombre. Precisamente esta exigencia es la que quiere satisfacer
método comprehensivo, cuando busca captar la unidad de una vida a tr
vés de los actos y las pasiones en las que se revela la persona. Tiende a res
tuir la presencia del individuo, con todo lo que esta presencia comporta d
inmediatamente significante y coherente, busca alcanzar, más allá de lo
equívocos propios a toda presencia, lo que Sartre denomina el proyect
existencial, y que podría nominarse también, en recuerdo de Kant, el carác
ter inteligible. Es precisamente lo que expresamos al decir «realmente e
él», cuando descubrimos en las diversas actitudes de un individuo el «air
de la familia» indefinible y sin embargo incuestionable. Sólo a condición
pues, de que sea «comprehensiva» puede una biografía ponernos en comu
nicación con el artista. Pero ¿puede serlo de hecho? La biografía no no
narra la artisticidad sino la humanidad entera. Si realmente la biografía e
tal, nada le autoriza a elegir, como constantemente hace el novelista, cier
tos momentos privilegiados o ciertos actos característicos; e incluso si s
arroga este derecho por sí mismo, no estará segura que deba privilegiar lo
momentos o los actos creativos y que la verdad del hombre se halle en la ac
tividad del artista, incluso aunque sea el caso más frecuente después d
que, enardecido por el público, el artista se piense a sí mismo como artist
y considere su arte como una vocación. Si, en consecuencia, la biografía
busca su centro de gravedad en la actividad creadora del artista, si se halla
imantada por una cierta imagen del artista, es porque se siente de hecho so
licitada por la obra y porque esta imagen se configura precisamente en rela
ción a la obra. La biografía del artista encuentra su inspiración y su justifi
cación en el conocimiento previo que la obra nos ofrece de su autor. No e
la biografía la que nos informa respecto al autor, sino más bien la obra; y
la biografía no pude informarnos más que cuando primeramente ha sido
ella misma conformada por la obra. También en los títulos que esgrimen
algunas biografías, y que pretenden expresar con una palabra la verdad de
autor, es preciso desplazar el epíteto de la vida a la obra: la vida de Balza
no parece «prodigiosa» más que porque su obra posee algo de prodigioso

de Rimbaud es «aventurera» porque su obra es una aventura. La biogra-
a más verdadera es aquélla que, fiel a la obra más que a las circunstancias
e la creación y a las casualidades de la vida, ha hallado en la obra el modo
e orientar su comprehensión e interpretación de la vida.

¿Hay que conceder mayor crédito a las confesiones, a los diarios íntimos, donde el autor pretende mostrarse sin fingimientos, sea para entregarse realmente o para recurrir a nosotros? Nosotros no aceptamos tan fácilmente este tipo de testimonios; y no se trata solamente de una desconfianza —desde luego legítima— de historiador que no acepta como cierto más que lo que puede verificarse; es el mismo retrato que se nos propone lo que cuestionamos. Y esto es constante en nuestras relaciones con los demás. Jamás prestamos entera adhesión a lo que los otros nos dicen de sí mismos; podemos considerarlos sinceros sin creerlos exactos, instituyéndonos en jueces de su propia confesión. Esta desconfianza espontánea se basa sin duda a la vez en el sentimiento que tenemos de la impotencia de autoconocernos y en el sentimiento de la incomunicabilidad de las conciencias: el prójimo es a la vez, y de manera indisoluble, oscuro para sí mismo y para mí, y quizás se defina precisamente por esta misma oscuridad (27). No podemos conocerle más que comparando la imagen que nos propone con la imagen que nos formamos de él: hay aquí una especie de malentendido que no puede eliminarse alegremente, al margen de toda sospecha de argucia, disimulo o mentira. No podemos recibir su confesión más que como una parte más del informe, un testimonio entre otros que nos llevarán a formar una opinión según la cual decidiremos acerca de su veracidad y de su sinceridad. Cuando el prójimo nos habla de sí, adoptamos la actitud del psicoanalista que, descifrando el contenido latente de nuestras asociaciones, pretende saber mejor que nosotros lo que pensamos o lo que somos. Esto no implica que objetivicemos al prójimo, sino sólo que oponemos nuestra verdad a cerca de él con la que él nos propone de sí mismo. Pero ¿de dónde conseguimos esta verdad? Precisamente del primer contacto que tenemos con él, de modo simultáneo o incluso anterior a que él nos pueda decir algo. Gracias a que él se nos aparece inmediatamente como significante, estamos en posesión de una idea de él que no debemos a sus propias confidencias: se nos revela con toda su presencia, y no dejamos de juzgarle por su aspecto porque su apariencia apela a nuestro propio juicio, facilitándonos un conocimiento preconceptual en el cual no tenemos más remedio que su-

mergirnos al entrar en el juego de la intersubjetividad: estoy ante el próji
mo como estoy en el mundo, de acuerdo con lo que Husserl denomina act
tud natural; lejos de construirlo, de reducirlo al estatuto de objeto, lo expe
rimentamos como *alter ego* y descubrimos una idea de él, gracias a la cua
podremos calibrar lo que él nos dice de él. Esto es particularmente sensible
cuando el otro nos habla: no cesamos de acudir desde lo que nos dice a l
que expresa. Aunque volveremos a estas cuestiones al estudiar el análisis
del lenguaje, ya podemos observar desde ahora cómo el lenguaje «descu
bre» al que habla. La palabra tiene una doble función; como dice Husserl
por un lado significa, pero por otro manifiesta (28). Al igual que un post
indicador muestra el camino, y a la vez expresa también la deferencia d
una sociedad favorable al turismo o la generosidad patrocinadora de un
marca de coche, así el lenguaje es ante todo el portador de una significa
ción objetiva que nos transmite, pero oculta también otro significado qu
no se nos dirige directamente, pero que descubrimos a través del acento, d
la entonación, de la mímica, resumiendo, en todo aquello que haya de art
potencial, música o danza, en la palabra hablada: signos que nos parecen
tanto más elocuentes cuanto que son involuntariamente dirigidos y espon
táneamente producidos. El discurso del otro nos introduce en él incluso si
que él mismo se percate de ello.

Del mismo modo, cuando leemos las confesiones de un autor, compa
ramos lo que nos dice de sí con lo que ya sabemos. Pero ¿de dónde lo sab
mos? O bien de lo que sus obras —si las hemos leído— nos han mostrad
y en tal caso volvemos a la cuestión de la biografía, que necesita vincular
a las obras para informarnos del autor, o bien de la misma confesión. Y e
este caso la consideramos como una obra cualquiera más, que en relació
al conocimiento del autor nos negamos a privilegiar; aunque, desde luego
privilegiada lo está evidentemente por su sentido objetivo, dado que
autor nos habla de sí mismo, pero no lo está en el sentido traslaticio, si
puede hablar así, en el que el autor aparece transparentado, como autor
no como objeto de la obra. Así la *Nueva Eloísa* nos muestra a Rousse
tan patentemente como las *Confesiones* o los *Ensueños*; y hasta más inc
so, dado que este segundo sentido no se halla en concurrencia con el sen
do objetivo que es el de una relación impersonal. La imagen de Rousse
que nos da la *Nueva Eloísa* es para nosotros precisamente el instrumento
interpretación y la medida de la verdad de las *Confesiones*.

Es, pues, conveniente volver a la idea de que gracias a la obra misma es como conocemos principalmente al artista; no en su actuar real, ya que puede suceder que no sepamos nada de las circunstancias de la creación, (y además de esto nos informaremos si acaso fuera de la propia experiencia estética) sino en una cierta verdad de su ser que únicamente la experiencia estética puede desvelarnos. ¿Y cómo sucede esto? Es conveniente insistir en la diferencia entre el objeto estético y el objeto de uso; adivinamos que es la misma diferencia existente entre las dos funciones del lenguaje, por un lado transmitiendo un significado impersonal y por otro expresando una personalidad. El objeto usual, por su misma forma, muestra un «hacer»; a diferencia del objeto natural, sabemos bien que ha sido hecho por y para el hombre; pero no nos habla de aquél que lo ha fabricado; nos habla del gesto que debemos realizar y queda absorbido en el uso que de él hacemos. El objeto estético por el contrario no requiere ni se somete a ninguna función utilitaria; nos deja libres de descubrir su origen, su autor, hablándonos de él. ¿Y cómo lo hace? Captaremos más exactamente la cuestión diciendo que el objeto estético manifiesta un estilo. ¿Qué entendemos por estilo? Es una cierta manera de operar, reconocible por la «estilización» que produce, es decir, en la sustitución de formas queridas por el espíritu frente a la proliferación incoherente de formas naturales. Este *splendor ordinis* que revelan la hoja de acanto, la frase pascaliana, la ordenación tonal de una sonata, manifiesta un diseño que responde a un designio. El estilo es, pues, la marca de una actividad organizadora que rechaza el azar y busca la forma más pura. Llegar a conseguir un estilo es acceder a la maestría y hacer lo que se desee.

c) El estilo. — Distingamos ahora entre estilo y oficio. En realidad el estilo, en tanto que define la actividad creadora del artista, es también oficio, y como tal se presta al juicio crítico. Sin duda todo arte es inicialmente oficio: la pincelada del pintor, el toque de un escultor, el manejo de las palabras son ante todo asuntos de oficio. Podemos decir que el oficio es anónimo en la medida en que puede enseñarse. Una psicología de la creación, a pesar de la distinción en la que tanto insiste Malraux, entre el artesano que imita y el artista que, en su voluntad de poder, esencialmente es «rechazo» (29), debe conjugar tradición e invención, aprendizaje y rebelión. Si se insiste en exceso en la voluntad de poder, se cae en el riesgo de subestimar el «hacer». Es cierto que la invención procede a veces de una rebelión, pero

desde luego siempre requiere un aprendizaje. Ser uno mismo, para el artista, es quizá rechazar lo que los demás hacen, pero antes que nada es ser un «buen obrero». Mas la preocupación por el oficio no tiene porqué impedir la expresión. Pensemos en esas obras anónimas que se realizan en los «talleres» de los brujos africanos, o en las que han nacido de los buriles medievales; la parte considerable que juega la imitación en ellas, por medio de la organización del aprendizaje o de la iniciación, demuestra bien a las claras la importancia de las recetas; el objeto estético es en tales casos el producto de una escuela que conserva y transmite los secretos de fabricación, más que resultado de la actividad de un individuo que sometiera el trabajo del oficio a su capricho y medida. Y sin embargo estas obras no son realmente anónimas en tanto que tienen también algo de personal que transmitir. El artista que se somete a todas las exigencias de un oficio tradicional se halla, no obstante, enteramente en su obra. A diferencia del arte académico donde el artista brilla por su ausencia, donde sólo actúa una mano sin alma, el Dogón que esculpe su máscara nos habla a través de su obra y nos dice: «Yo he conseguido ver alguna vez lo que el hombre ha creido ver». Ha asumido su acto creador a pesar de que haya seguido ciegamente las prescripciones de un código misterioso. El oficio puede estar hecho a base de recetas, tan imperiosas, tan inmutables, tan impersonales como se quiera, pero estas recetas se transfiguran cuando revisten a los ojos de quien las aplica un carácter sagrado: entonces sentimos que el artista ha sido víctima de su arte, y que los gestos que realiza traicionan una necesidad a la que se ha sometido y sacrificado enteramente. Aparece así a nuestros ojos como el depositario de un secreto, un secreto que no le pertenece y del que no se siente poseedor, a diferencia del artista moderno, lúcido y volitivo; es como la conciencia ingenua de la *Fenomenología* de Hegel: aporta una verdad que sólo podrá ser enunciada por nosotros, siempre que seamos lo bastante dóciles a la obra como el filósofo hegeliano es dócil a la historia. Este artista hundido en el anonimato de la lejanía, y que se crea sin saberlo el espacio de una experiencia incomparable, tiene mucho que decir, pues una humanidad que se busca a sí misma balbucea algo a través de él...

El estilo es, pues, oficio, pero un oficio que permite al autor expresarse y ser auténticamente él mismo. No aclararíamos el problema preguntándonos si uno puede premeditadamente ser auténtico o si es posible desear no serlo. Más bien quizá se aclare al subrayar que son los actos premedita-

BIBLIOTECA DEL
I. C. U. A. P

dos, que tienden a una aplicación y que apuntan a un efecto, los que posiblemente manifiestan mejor la espontaneidad humana. Bastará con renunciar a la idea de que la naturaleza se expresa mejor por lo primitivo, lo elemental o lo irreflexivo. ¿Acaso lo que es realmente primitivo en nosotros, los comportamientos más automáticos, los más incoercibles, todo el aparato de reflejos o instintos (en la medida en que puedan ser aislados para ser observados), no manifiesta una especie de sabiduría vital, por la que existimos, pero que precisamente no conlleva ninguna marca de una individualidad? Por el contrario, lo que revela verdaderamente la personalidad de un individuo, sus impulsos o sus tendencias singulares, no puede ser calificado de tenido por primitivo sin forzar la situación: una explosión pasional puede revelar un rasgo de carácter, pero no por ello deberá tenerse por una simple reacción primitiva. El psicoanálisis ha mostrado suficientemente que los comportamientos en apariencia más espontáneos, en cuanto que reveladores, son el resultado de una historia y no informarían acerca del ego si no procediesen de él; no es posible ya hoy confundir lo primitivo con lo inconsciente ni tampoco, después de Ravaisson, con el automatismo vital que es con frecuencia una libertad frustrada. Es necesario, por lo tanto, manejar con gran precaución esta noción de «primitivo» y asegurarse de cualquier manera que no se puede hallar en lo primitivo, ni siquiera en una forma rudimentaria, los signos característicos de una personalidad; más bien habrá que ir, por el contrario, a buscarlo en los compartimientos más elaborados. E igualmente convendrá buscar en el arte, en lo que contiene de oficio, la naturaleza singular del autor.

El estilo es, en consecuencia, el lugar donde aparece el autor. Y lo es por lo que en él hay de propiamente técnico: una cierta forma de tratar la materia, de ensamblar y de ordenar las piedras, los colores o los sonidos para elaborar el objeto, haciendo imperiosamente resaltar estos arreglos, esas simplificaciones o aquellas otras combinaciones mediante las cuales el hombre no cesa de enriquecer la naturaleza y de afirmar su libertad frente a cualesquiera datos y modelos. Pero además hace falta que estos medios técnicos se subordinen al servicio de una idea o de una visión singulares. Monet disuelve en luz la piedra ruda de las catedrales, Cezánne por el contrario subraya y destaca las nudosas articulaciones de las colinas provenzales: es evidente que el impresionismo de uno y el latente cubismo del otro ponen en juego técnicas diferentes, que encajan igualmente bien en las compo-

siciones, en la mezcla de colores o en las pinceladas concretas de cada uno, y que pueden responder a diferentes doctrinas acerca de la perspectiva o la visión de los colores; pero para los que miramos —si no para el pintor— técnica y doctrina no son suficientes para definir un estilo, será además necesario que nos aparezcan exigidas por una determinada visión del mundo que hace de la creacción una aventura y una confesión. Si existe un «estilo Monet», es en la medida en que su obra nos invita a una cosmovisión que le es propia, como reino de la luz, al igual que la claridad que canta Rilke donde todo se torna transparente y consustancial con la mirada. Si existe un «estilo Cézanne» es en la medida en que atribuimos a Cézanne la obsesión de plenitud, de rigor, de inmutabilidad espinozistas. Hay estilo cuando distinguimos una cierta relación viva del hombre con el mundo —aunque no podamos expresarla— y cuando el artista se nos muestra como aquél gracias al cual existe esta relación, no porque la suscite, sino porque él mismo la vive. Esta es la calidad incomparable (en la relación especial con el mundo) que captamos, como «estilo de vida», de forma inmediata en la obra a través de los ragos propios del oficio, pero sin detenernos en ellos, y en rigor hasta sin percibirlos. Es más, se nos aparecen llenos de su significación y transfigurados por ella, de acuerdo con la inmanencia específica de esta significación en relación con los signos que define la expresión y que no nos cansaremos de subrayar. Así el «toque» de Van Gogh es lo trágico de Van Gogh; no hay diferencia para Van Gogh entre adoptar un cierto oficio y lanzar un grito, y —como dice Artaud— «evocar el timbre abrupto y bárbaro del drama isabelino más patético, pasional y apasionado» (30). Igualmente, los contrastes lumínicos y matizados en planos de profundidad propios de Caravaggio no es sólo el medio de representar una escena aislada haciendo surgir el relieve, sino que abarca además toda una visión: significa a la vez un cierto misterio y una cierta brutalidad, un mundo que no es amable ni dulzón, que más bien es resistente, para el que hace falta armarse de coraje y hasta quizás de indiferencia como hacen los conquistadores. Lo que denominaremos «esquemas técnicos» no son solamente un medio para realizar la obra, sino la manera de expresar un mundo. El oficio es, pues, como una firma: así el acorde de novena en Wagner, el asno y el gallo en Chagall o cualquier término-clave en un poeta se nos aparecen como tales. Por el contrario, si dichos rasgos típicos de oficio se reducen a un simple procedimiento, tal voluntad de destacarse con la marca ar-

bitraria elegida nos parece como algo radicalmente ficticio e inauténtico. Preferimos que la marca del artífice sobre su obra sea el acto mismo en toda su espontaneidad y a la vez con toda su necesidad: que se le reconozca en lo que es y no por una etiqueta cualquiera. Distinguimos fácilmente el empleo artificial de una fórmula que es como una marca de fábrica de la repetición necesaria de un trazo que atestigua la fidelidad a sí mismo y la sinceridad de una obra. Admitimos el parecido entre obras de un mismo autor cuando este parecido no procede de la aplicación en serie de una misma receta y cuando, en lugar de la habilidad del corredor que está seguro de ganar a toda costa, se manifiesta la pasión del hombre que desea expresarse sin engaños: así distinguimos en la obra de Rubens entre los *Paraísos* en los que hallamos grandes construcciones mitológicas que parecen hechas en cadena en el taller del pintor, y los retratos por ejemplo, como entre los 21 cuadros terminados de la *Vida de María de Médicis* y los bocetos que están en Viena. El apunte es más «verdadero» que la obra porque se halla más próximo del gesto creador: el oficio no ha destruido en ellos el estilo.

Todo esto vuelve a mostrar que el estilo manifiesta una doble necesidad. Mientras que el objeto de uso no manifiesta más que la necesidad de una forma que en sí misma traduce la exigencia de un fin exterior al objeto también ajeno a la persona del artesano, el objeto estético manifiesta a la vez la necesidad de una forma sensible sometida a una norma propiamente estética, y también la necesidad de una significación primeramente vivida por el artista «como una fatalidad viviente», según la expresión de A. Malraux (31). Al confrontar el objeto estético con la naturaleza observamos que lo sensible no tenía allí toda su fuerza más que a condición de ser dominado por una forma, forma evidentemente inmanente a lo sensible ya que no consiste ella misma más que en su organización armoniosa. El estilo revela otro aspecto más de la forma: define la forma capaz de atestiguar en mayor de la personalidad del que la ha creado; la forma así poseee un sentido y —a este nivel de nuestro análisis— significa a su autor. Aparece en el punto donde se conjugan ambas necesidades, es decir allí donde la norma estética que regula la forma (que impone en un cuadro tal deformación, tal forma plástica, tal plasmación de valores, o en la poesía tal aliteración, tal ventura rítmica) lejos de aparecer como arbitraria, permite la revelación de un cierto aspecto del mundo propio del autor y a cuyo través el mismo autor se reconoce. Si tal mujer de Picasso tiene un rostro de insecto, no es

sólo porque así lo requiere una cierta técnica cubista, sino porque Picas
respira en ese universo agobiante y grotesco que tan bien ha sabido exp
sar Kafka en *Metamorfosis*. Por eso, posiblemente, el arte negro no n
emociona a nosotros, tanto es así que —como ha sucedido durante muc
tiempo— hasta se ha llegado a tener por una técnica bárbara o imperfec
es decir como un arte fallido; pero descubrimos en tal arte un estilo t
auténtico como cualquier otro en cuanto pensamos, invitados por la prop
etnología, que manifiesta algo que únicamente él puede decir, y que pos
una auténtica adecuación entre la forma y el contenido. Comprendemos a
que lo decorativo no afecta de hecho al estilo: el ornamento sin más no ti
ne nada que decir, sólo indica una industria propia de autor y no muest
su *Weltanschauung*, a menos que llegue a acceder, como en los tímpan
de las catedrales o en el arte barroco, hasta una virtud cosmológica: es d
cir que exprese a su manera el mundo del autor. Volveremos pronto sob
esta noción de expresión que prolongará el análisis del estilo.

Aún se plantea un problema más: siendo el objeto estético lo expres
vo, hasta el punto que juzgamos, a partir de él, la sinceridad del artista
que recreamos, según la imagen de la obra, la imagen del artista ¿hasta qu
extremo estamos autorizados a generalizar y a hablar de un estilo colecti
vo? Ya generalizamos cuando hablamos de un estilo de Mozart en lugar d
hablar del estilo de la *Sinfonía Júpiter* o del *Concierto en la*; podemos ha
cerlo en la medida en que todas las obras de Mozart se asemejan entre sí a
ser consustanciales con Mozart (32).

Pero no sucede lo mismo cuando hablamos a nivel genérico y nos refe
rimos a un estilo clásico, negro, cubista, italiano etc. Incluso puede sucede
que nos veamos obligados a utilizar este lenguaje, aunque no tengamo
ninguna información acerca de la génesis de la obra o sobre su autor: as
hablamos, por ejemplo, del arte dogón, del arte etrusco, o del arte que s
produce en las estepas. Mas también puede acontecer que recurramos vo
luntariamente a este género de expresiones, sin excusa alguna de ignoran
cia, como cuando hablamos del ballet ruso, de la poesía simbolista o de l
escuela impresionista. ¿Qué valor puede tener entonces una caracterizació
estilística que parece hacer una sistemática abstracción de cuanto hay d
personal en él? Pues a primera vista, subsumir la obra bajo el concepto d
género es hacer abstracción del artista como individuo y como subjetivi
dad; decir que un poema es romántico es descuidar el hecho de que haya si

o escrito por Novalis o por Vigny, e incurrir en la imposibilidad de llegar
poeta a través del poema; nuestra comunicación con él sería tan sólo la
el entomólogo con los insectos que clasifica, que desde luego puede ser la
ostura del historiador o del crítico. Pero no hemos de olvidar que el géne-
puede interpretarse también como la idea hegeliana (o incluso como el
po para una tipología a lo Max Weber); en tal caso designa una realidad
piritual con la que podemos entrar en comunicación, y que es singular
unque no se inscriba en el desarrollo de una conciencia subjetiva; se nos
resenta y propone con la misma insistencia con que lo hace el gesto o la
alabra de una persona singular y posee el mismo poder de significación,
revela del mismo modo una cierta relación viva con el mundo, fuera de la
ual el estilo no es más que formalismo. Por tanto estamos autorizados a
hablar de géneros, dado que el género no anula la subjetividad constitutiva
del estilo, sino que lo que hace es introducir solamente una nueva forma,
no personal, pero singular a pesar de todo, de esta subjetividad.

Sin embargo diríase que a la noción de estilo colectivo no se llega sino
por procedimientos que precisan finalmente de un poder de abstracción
que despersonaliza la obra. Malraux hizo ver que la comparación de obras
muy diferentes mediante procedimientos fotográficos, logrando que la vi-
driera, el bronce, la tela o el tapiz pierdan sus cualidades propias de obje-
tos, permitía descubrir un parentesco estilístico que a veces queda disimula-
do por la materia de estos objetos; recurrir a la fotografía nos hace pensar
en Galtón; pero se trata de algo muy distinto a una imagen genérica, se tra-
ta de la identidad de una búsqueda y de una visión, de un mismo acento a
través de voces diferentes. La foto en estos casos sólo tiene el efecto de fijar
nuestra atención; no extrae de las obras un carácter común a cada una, más
bien nos hace penetrar más profundamente en la intimidad de la obra, al
descubrirnos su aspecto visible, restituyendo a la vista sus prerrogativas;
descubriendo así el genio que habita en cada obra, podemos descubrir la
afinidad que las emparenta y que constituye un estilo colectivo. Este estilo
es genérico y no general; expresa una cierta visión del mundo que podemos
hallar en obras diferentes y que constituye la fuente de un número indefini-
do de creaciones posibles; un poder que puede exteriorizarse de mil mane-
ras; no son las artes las que se correponden aquí, sino una cierta emoción
creadora idéntica que se encarna diversamente en ellas. Precisamente por
esta emoción el estilo permanece siempre personal: revela un secreto que es

necesario pormenorizar adecuadamente; es imposible no «animar» una obra auténtica, no presentir tras ella una conciencia humana, hermana de la nuestra, que nos está llamando. Comprender el lenguaje de la obra es siempre comprender a alguien. Cuando hablamos de un estilo gótico, barroco o negro, también suponemos una conciencia viva animando a estos «mundos» —gótico, barroco o negro— que nos invitan a penetrar en ellos. El mundo estético que hace específico un estilo es siempre un mundo humano, un mundo de cosas que está ahí para alguien, como el mundo encantado que sólo se descubre al iniciado. El estilo gótico es el estilo del hombre gótico, de un hombre cuyo nombre no nos preocupa, ni tampoco si es o no universalmente famoso, pero siempre se tratará de un hombre que nos invita a ser su semejante.

Algunos autores reivindican este estatuto del artista anónimo y sin embargo también singular, a partir del cual la obra se integra en un género sin sacrificar nada de su humanidad y sin perder nada de su lucidez. De hecho se podrían distinguir dos tipos de inmanencia del artista en el objeto estético: por un lado tenemos la obra en la que el artista, consciente de su vocación, impone su presencia hasta orgullosamente y solicita por sí mismo el diálogo; por otra parte está la obra cuyo artista se halla oculto en su escuela, haciéndose instrumento de una tradición y eco de una búsqueda secular; a pesar de estar presente, personalizado por la tarea a la que se entrega, sin embargo no se le nombra. ¿Acaso renuncia a que su obra sea única? Y es que efectivamente estamos tentados a conceder valor a las obras que aparecen como únicas. Sólo hubo un Mozart, mientras que hay un número indefinido de músicos clásicos que parecen condenados a no poder salir del anonimato. Las grandes obras son obras incomparables, no se las puede incluir en ningún género sin cometer con ellas una radical injusticia. Proust, al que citábamos antes, insiste en este punto: «Esta cualidad desconocida de un mundo único, que ningún otro músico nos habrá hecho ver jamás, puede que sea —le decía yo a Albertina— la prueba más auténtica del genio, mucho más que el contenido mismo de la obra» (33). El genio es reconocible entre mil, no puede evitarse su clara unicidad, no tiene parecido. Pero entendamos lo que quiere decirse: oyendo a Mozart debemos reconocer a Mozart; y si habiéndolo reconocido decimos que Mozart pertenece a determinado estilo clásico, lo que estamos haciendo es crítica, desmenuzamos la obra, dejamos de percibir estéticamente para conocer objetivamente: el tránsito del individuo al género es también aquí fruto de una abstracción, y operamos desde fuera, confrontando las técnicas, las influencias y toda la historia de las obras. Pero por otra parte no somos infalibles; cuando oímos la *Marcha fúnebre*, si no sabemos que es de Mozart, podemos creer que es de Beethoven o que tal otra sinfonía suya es de Haydn. ¿Seremos injustos con Mozart si, al preguntársenos sobre la paternidad de tal sinfonía, repondemos prudentemente que es una obra de corte clásico? De hecho hubiéramos podido escucharla igual de fielmente, penetrar tan profundamente en su mundo, gustarla igual de plenamente como si supiesemos que es de Mozart. Diciendo que es una obra clásica, como diciendo de un bronce que pertenece al arte escita, o de un fresco que es del arte bizantino, al menos habremos captado lo que de único hay en ella y no habremos generalizado. El nombre que le damos no es un nombre propio, pero sin embargo el artista que descubrimos es un artista singular y no somos desde luego insensibles a cuanto de único hay en la obra. Sólo puede repetirse lo único o compararse lo incomparable; pero no por una confrontación lógica, sino como cuando dos rostros guardan cierto parecido, por una comunidad de impresión. Tal como la inimitable música de Vinteuil evoca «la sedosidad balsámica de un geranio», la música puede evocar a la arquitectura o la poesía, así también Haydn puede evocar Mozart, o Vermeer a Peter de Hoogh; y esto quiere decir que existe un mundo común a ambos, y también un alma común, a pesar de ser un alma singular y, en la experiencia estética, un alma tan real para nosotros, tan presente, tan cargada de significación como pudieron serlo Mozart o Vermeer mismos cuando los identificamos (34).

No hay porqué creer que la obra sea menos expresiva y menos valiosa cuando el artista nos es desconocido, bien porque ignoremos quién es o bien porque el mismo artista se haya como ocultado tras su obra, aunque en ambos casos demos a esta obra una nominación genérica. Más bien habría que decir que la expresividad más alta es la más pudorosa, y que la subjetividad más auténtica es la que alcanza lo universal. Desde ahora, pues, podemos afirmar que la obra no firmada no por ello deja de ser testimonio de una subjetividad creadora. Esta última proposición no es exactamente la inversa de la precedente, toda vez que la generalidad del género no es la universalidad de lo humano; precisamente la obra que es subsumida en un género continúa siendo singular en cuanto que expresa una cierta visión

singular del mundo, y porque es singular podrá reivindicar la universal
dad. Y esto lo hará más fácilmente ya que esta singularidad le es más esen
cial al no apuntar —como indicábamos hace unos instantes— a detalles tri
viales o al no seguir recetas sistemáticamente aplicadas, sino, al contrario,
se expresa de manera discreta. En consecuencia la obra, con este anonima
to, nada pierde. Ciertamente que sentimos una mayor familiaridad con la
obra cuando podemos evocar a su autor y recordar cuanto sabemos ad
más de él: las biografías tienen aquí su función propia. Pero esta intimida
puede, incluso, convertirse en un peligro; puede ocurrir que con ello no
distraigamos de la obra misma, que mezclemos a la imagen que nos sugier
otra serie de rasgos inútiles que de por sí ella no nos sugiere. La percepció
estética gana quizás en pureza cuando ingnoramos todo respecto al autor
aunque no dejemos de «sentir» su presencia. Mientras adoptemos la a
titud estética, Mozart no se halla, para nosotros, más encarnado que «
hombre clásico», y el hombre clásico no es menos concreto que Mozar
entre ellos no se da la distancia existente entre el individuo y el género: am
bos son igualmente reales en tanto que son requeridos por obras reales,
igualmente imaginarios en tanto que no les percibamos más que a través d
la obra y sin —por ello— con referencias históricas; esta distancia sólo s
agiganta cuando renunciamos a la actitud estética, y entonces el hombr
clásico se convierte en producto de una generalización mientras que Mozar
sigue siendo un individuo, respecto al cual sabemos algunas cosas que sólo
a él afectan. Pero ni este hombre abstracto, ni este individuo concreto son
realmente el artista, aquél cuya obra, cuando nos hallamos ante ella, repre
senta su verdadero rostro.

No nos cansaremos de repetir que la verdad del autor no es la verdad
histórica del individuo real que es el objeto de la biografía, sino la verdad
del hombre presente en la obra y que sólo por la obra conocemos. Si la idea
cotidiana de existencia subjetiva tiene sentido es precisamente aquí. El ar
tista es el hombre que sacrifica la existencia objetiva a la existencia subjeti
va, que prefiere estar en su obra en vez que en el mundo o en la historia. Si
a veces se aparta de las normas de la vida cotidiana es porque piensa confu
samente que no se le puede conocer ni juzgar por su comportamiento en es
ta vida. Y es posible que este sentimiento sea más lúcido y cruel en aquéllos
que se saben alienados, desposeídos o extraviados: la verdadera vida para
ellos está en otra parte, en ese universo de la obra que se despliega cuando

obra reencuentra su público. Frágil inmortalidad, tal vez, pero es en ella
nde el hombre completa al hombre. Es sabido el uso que Sartre ha hecho
la frase de Malraux: la muerte es un destino para el hombre; de modo se
ejante la obra es un destino para el artista, ya que sólo ella es convocada
juicio final que la humanidad pronuncia. En vano quiere a veces disimu
r, *larvatum prodere*. El es el hombre cuya parte mejor no existe en la mo
alidad del para-sí, sino en la de para-otros, en la conciencia de un público;
un hombre sobre el que todos los demás hombres tienen sus derechos, y
bre el que nadie puede nada. «Prostitución del actor» se ha dicho; prosti
ción del artista habría también que añadir, pero se trata de una prostitu
ón sagrada. De ahí se deriva que el mismo artista pueda tan fácilmente
uivocarse sobre sí mismo. Schloezer lo ha notado muy bien (35), pero
opone para explicar esta «anomalía» que se diferencie entre el hombre y
artista, identificando aquí al artista con el *homo-faber*: a partir del mo
ento en que el hombre se pone a trabajar «cede su lugar a otro»; y este
ro, que es el que «hace», puede que no tenga exacta conciencia de su pro
o «hacer». Aunque quizás conviniera distinguir también no sólo el hom
re del artista, sino además el artista de su imagen. Esa imagen que aporta
obra y que se refleja en el público, no es conciente para el artista; si esa
agen es su verdad, puede afirmase en sentido justo que el artista no es
nsciente de sí mismo, aunque sí sea consciente de su «hacer» —pero con
diendo a Schloezer que de hecho no siempre lo es.

Así pues, el objeto fabricado nos sitúa en un mundo humano en el que
os propone un comportamiento técnico y nos invita a llegar al hombre por
uso del utensilio o de la herramienta, pues el utensilio es algo humano en
neral depositado en el propio objeto, pero no nos hace entrar en comu
icación con su autor más que accesoriamente; por el contrario, el objeto
stético nos sitúa en el plano del tú y del yo sin oponernos el uno al otro: le
os de que el otro me arrebate mi mundo, lo que hace es abrirme el suyo sin
ondiciones y sin obligarme, y «yo» me abro a él. Por eso hablamos de su
undo; y es así desde luego como el artista se revela en su obra, no sólo
orque la obra atestigua y muestra un «hacer» singular, sino porque evoca
n mundo que no puede ser debido ni vinculado más que a una subjetivi
ad; conocemos al artista por este mundo personal que su obra expresa.
Así el análisis del estilo debe completarse con el análisis de la expresión
ropia del objeto estético. Nos vemos obligados a ello por el examen de

otro aspecto esencial de este objeto: el poder que posee de significar, examen que es necesario realizar confrontándolo con otra categoría de objetos: los objetos que podemos denominar significantes.

IV. — El objeto estético y el objeto significante

Si el objeto estético no se confunde más a menudo con el objeto de uso, salvo si pertenece a ciertas artes menores como la alfarería, el tejido o los trabajos en madera, hay que reconocer no obstante que de hecho se trata de una especie de objetos que pueden ser relacionados con el género de los objetos usuales, con los que le debemos ahora confrontar. Se trata de objetos que a falta de otra expresión denominaremos «objetos significantes», cuya función no es la de posibilitar una acción o remediar una necesidad, sino la de facilitar un saber. Sin duda todo objeto puede ser tenido por significante, pero conviene hacer una clase aparte con aquéllos en los que la significación no sirve simplemente para avisar de la acción correspondiente ni se agota al cumplirla: un libro de ciencia, un catecismo, un álbum de fotos y, de manera más modesta, un poste de señales, son signos en los que la significación no conduce a la acción sin antes facilitar una información. En un mundo cultural que, como el nuestro, concede una gran importancia al conocimiento positivo y a cuantos medios ayudan a fijarlo y a difundirlo estos objetos significantes forman un grupo autónomo y prestigioso, cuyo prestigio, por otra parte, se extiende peligrosamente hasta los subproductos más degradados, hasta los periódicos y la publicidad. Desde luego que ninguno de estos objetos pretende usurpar la función del objeto estético. Pero ¿no es cierto que allí donde no existen bibliotecas, donde la ciencia no se ha distanciado aún de la religión, donde la Iglesia enseña practicamente todo el saber con que se cuenta, allí, precisamente, el objeto estético mismo también sirve para transmitir un saber? Suger sabe muy bien que el catecismo «se lee» en las piedras talladas de los tímpanos o en los capiteles de *Saint Denis*; nosotros mismos rastreamos la religión de los Sumerios en sus bajorrelieves, la de los Aqueos en los poemas homéricos, la de los Dogones en sus máscaras. Y más generalmente puede decirse que todas las artes que denominamos representativas parece que tengan por misión significar por medio de la representación. Sólo el arte moderno utiliza la palabra «representativo» para designar un cierto carácter facultativo de las artes y no la esencia de ciertas artes, y concibe la pintura o la poesía sobre el modelo de la música. Se ve, pues, el problema: ¿no es el objeto estético, antes que nada, significante? Y en consecuencia ¿no es la lectura de esta significación lo que espera de nosotros principalmente? Problema capital, hoy al menos, para la reflexión estética (36).

Vamos a evocarlo aquí, por primera vez, distinguiendo el objeto estético del objeto significante; y ya lo reencontraremos nuevamente al tratar de la estructura de la obra de arte y luego al describir la percepción estética. Dejaremos ahora a un lado las artes aparentemente no representativas, música y arquitectura, para limitarnos a las artes que parecen ser naturalmente representativas, pintura y escultura y las artes del lenguaje (37). En estas artes, en efecto, el objeto estético parece frecuentemente lanzarnos al rostro una significación: este cuadro es una naturaleza muerta, peras en un frutero; esta estatua es Hércules o Apolo; esta novela, este drama, este film, son la historia de tal personaje... Pero ¿qué es lo que se nos significa? ¿cómo se nos presenta tal significación?.

a) De la significación a la expresión. — Antes que nada hay que indicar que el objeto significado es irreal, a diferencia al menos de las significaciones naturales que descifra en el mundo una percepción utilitaria. El objeto estético puede conjurar al objeto ausente, pero sin forzar su presencia: la palabra «flor» en un poema de Mallarmé no anuncia una flor como lo hace un perfume que percibimos y que nos anuncia la proximidad de una flor que aún no hemos visto. Incluso si una estatua se toma como un dios, no lo es en el mismo sentido como la nube es lluvia. Este carácter de irrealidad es subrayado por la elección concreta de los temas argumentales, tomados de la antiguedad, de la leyenda o del mito: la guerra de Troya o las aventuras de Gargantua, los amores de Júpiter o de don Juan, los pastores de la Arcadia o los mártires de la primera época del cristianismo: todo ello en apariencia no nos concierne; mientras que una información en el periódico, la gráfica de una cifra de negocios, o incluso una demostración científica no nos dejan indiferentes, ya que apuntan a una verdad que de alguna manera nos importa. Y aquí aparece ya una primera singularidad del objeto estético. Aunque sólo fuese susceptible de veracidad en tanto que representa algo, dicha verdad no sería comparable con la de un objeto intelectual; sospechamos ya que debe tratarse de una verdad que le es interna, que no pue-

de verificarse en el mundo de los objetos reales, una verdad que no se
necta sin más a lo que representa, sino a la manera en que lo representa
aunque hubiese una aplicación posible del contenido del objeto estétic
mundo real, es decir una verdad extrínseca a la obra, por importante
fuese, siempre vendría dada por añadidura y como una especie de rec
pensa por la fidelidad a su verdad intrínseca. Una obra que quiere ser
dadera sobre todo según el mundo y no según ella misma, que pretende
su sentido se verifique en lo real porque da cuenta de ello, bien por
mueva al conocimiento de la realidad, o bien porque motive a obrar, di
obra no es estética.

Pero hay más. Esta irrealidad del significado no distingue aún el ob
to estético del objeto específicamente significante (la lluvia en un libro
meteorología no me moja más que la representada en un paisaje). De
luego, lo que nos es representado no tiene siempre gran interés y no es
que nos facilita la obra proponiéndonoslo a nuestra atención. La estéti
clásica casi parece confundir por momentos las virtudes de la obra con
del modelo, considerándose un hermoso cuadro aquél que representa u
bella mujer o un gran poema aquél que narra una admirable acción. To
el arte occidental, desde el Renacimiento al siglo XIX, ha echado sus raíc
sobre este prejuicio, y si su empresa no ha sido ruinosa es porque los art
tas no saben muy bien siempre lo que hacen, o al menos porque en el m
mento de hacerlo olvidan la parte doctrinal y sólo se fían de sí mismos y
la obra que les «apresa». Hoy sabemos bien que las mejores obras o l
más bellas no siempre son aquellas cuya materia-sujeto es grandiosa o es
más admirable. Y de esto nos han convencido las obras mismas: Moiss
nos advierte que una muchedumbre de hombres y monstruos desea el sac
ficio de Abraham, Toulouse-Lautrec nos muestra que la *Goulue* de su cu
dro bien vale una duquesa, Giraudoux nos viene a decir que la «Folle
Chaillot» vale una Electra. Al menos estas equivalencias se establecen n
gativamente: tal temática en sí misma no es más importante que otra mie
tras no se integre en la obra de arte. Por el contrario, el objeto significan
se juzga a partir de lo que significa: un libro de ciencia por su contenido;
la forma se halla exclusivamente en tales casos bajo las órdenes del fon
argumental.

¿Qué hace el objeto estético con esta materia-sujeto que ya no encar
el criterio para su juicio? El objeto significante pretende justificar la sign

ación que aporta, quiere obtener nuestra adhesión a una verdad, o al
nos dar un testimonio lo más convincente posible. El objeto estético no
muestra sino que muestra. El teatro, como es sabido, ha renunciado a las
sis», y la novela a dar explicaciones; cuentan una historia y dejan al es-
dioso la tarea de extraer una sociología o una psicología (38). Si existe
a psicología en Proust es precisamente porque la novela es una novela de
novela: el héroe es un psicólogo que se nos muestra «haciendo psicolo-
», y la virtud de la novela no radica en la psicología que expone sino en
que no expone.

¿Es necesario, entonces, decir que el arte significante imita y que su
rito radica en imitar adecuadamente? Sin embargo el objeto estético al
ostrar suele hacerlo de manera aparentemente negligente, despreciando
izás la forma oportuna de mostrar verazmente: la semejanza. Es sabido
r todos con cuánta libertad el arte plástico actual trata las apariencias; y
mbién la novela obra en esta línea, trastornando la cronología en Faulk-
r, mezclando la alucinación a la acción en Joyce, entrecruzando todas las
istas en Dos Passos, transformándose en mito en Kafka; y lo mismo el
atro, que en Pirandello es teatro del teatro, desdoblando el papel del ac-
r y el propio actor. Y si nos centramos en lo que se califica de «arts sau-
ges», ¿qué relación de semejanza guardan con la naturaleza? Parece,
es, que la obra de arte no tiene su base veritativa en la semejanza. El ob-
to irreal que representa no tiende a ser una copia de lo real, cuyo valor
udiera medirse con la exactitud. Malraux lo verifica en el análisis de la
eación artística mostrando que el artista no está impelido a obrar por la
ontemplación de la naturaleza, sino por la admiración de obras maestras:
iotto no aprende a pintar mirando rebaños, sino contemplando los corde-
os pintados por Cimabue; Hugo escucha las voces de las sombras y de las
guas, precisamente porque ha decidido «ser Chateaubriand o nada». Y
Malraux saca de todo ello también consecuencias para el espectador, entre
s cuales la primera sería que no debe juzgar las obras como si se tratase de
nos objetos significantes cualesquiera, es decir confrontando el objeto re-
presentado con el objeto real y así denunciar o rectificar las posibles infide-
dades, para acabar volviendo la espalda al propio objeto estético para
ocar el objeto real. El objeto estético no es el órgano que conduce a un
ber y menos aún el sustituto de un original. Un retrato, se parezca o no al
odelo, sólo es objeto estético cuando cesa de ser un retrato, es decir el

equivalente de lo que para nosotros es hoy una fotografía: cuando al contemplarlo no nos vemos tentados a evocar el modelo, antes bien «el objeto» pintado nos parece exigido por la misma pintura; cuando ante el *Descartes* de Franz Hals en vez de pensar en Descartes pensamos en Hals, o mejor aún cuando nos tuteamos con él. El objeto estético no es un signo que nos remita a otra cosa más que a sí mismo. Pero esto no quiere tampoco decir que tengamos que violentarnos para, ante una obra, no ver una figura humana, ni que Hals haya dejado de proponerse el pintar a Descartes a su modo; ya que incluso ante un cuadro de pintura abstracta percibimos algo: incluso ante las tentativas más extremas el objeto estético no renuncia nunca a significar. Mas, la significación no implica la imitación por el objeto representado de un objeto o un acontecimiento del mundo; sólo implica que algo sea representado o proferido, aunque este algo no sea identificable. La obra tiene siempre una materia-sujeto. (Ya tendremos ocasión de insistir más sobre este punto). Pero si esta tal materia-sujeto, por un lado no retiene por sí misma la atención y, por otro, no requiere la imitación de la realidad ¿no será por que es un medio para otra significación y que por sí misma es tan sólo un símbolo?

El problema rebota. ¿Cómo este aparente desprecio de las apariencias puede significar una vez más? ¿No será algo sagrado lo que acabe por significar? Para Gislebert, que dejó su nombre en el admirable tímpano de la catedral de Autun, el Juicio Final no era un pretexto; todo allí significa, las diferencias jerárquicas de talla entre Cristo, los ángeles y los hombres (39), la llave de San Pedro, y hasta la concha que lleva un individuo en su cayado para indicar que ha peregrinado a Santiago de Compostela. Gislebert no esculpe para un público cualquiera, sino para el pueblo de fieles con los que convive, y que vendrán a leer en aquellas piedras los libros de los santos. No es un instrumento para su placer sino para su salvación. Y si nos remontamos en el curso de las civilizaciones, más allá de las religiones establecidas, el hombre primitivo que construye una máscara o un fetiche, se halla también al servicio de una fe (40); quiere asimismo manifestar la verdad que no se encuentra en las apariencias insignificantes del mundo cotidiano, sino en las grandes fuerzas cósmicas que lo atraviesan, en los acontecimientos ejemplares que el mito aporta y que la fiesta respeta, en todo aquello que da un sentido a las apariencias en lugar de recibirlo de ellas. Es necesario traer a colación aquí los interesantes análisis de M. Eliade y se-

guir su propio lenguaje: la obra de arte imita o permite una «hierofanía»; traduce la percepción que el individuo tiene del mundo, conectada directamente a las fuerzas cósmicas y vitales a través de las apariencias fragmentarias e insignificantes; participa en su voluntad de «insertarse en lo real, en lo sagrado, a través de los actos fisiológicos fundamentales que transforma en ceremonias» (41). De los totems, de los antepasados pintados, de los bronces funerarios, puede decirse lo que E. Fromentin decía de Rembrandt, que se dedican a hacer visible lo invisible: un invisible que es mucho más real y más presente que lo visible y que condiciona la visión de lo visible (42). Incluso bailado ante los espectadores blancos, el *Yei-Be-Chei* de los Navajos que anuncia y conjura la muerte por sus pasos tan ruidosos y rápidos como los cantos que acompañan el baile, con el resplandor de las hogueras, muestra todavía la intimidad temblorosa del hombre con los poderes que trazan su destino. Así las «artes salvajes» manifiestan una fe compartida por toda la comunidad; su significación es mística y no estética; la obra así no aspira a ser objeto estético y sólo a pesar suyo llega a serlo.

A su pesar y por nosotros: por estos hombres del siglo XX que, en el museo donde han transportado las ánforas, las máscaras o los bronces, «miran» la obra sin participar en la fe que la hizo nacer como si mirasen el retrato de un desconocido sin evocar el modelo, pasando ante el «Angel» de Reims sin saludarle como ángel guardián. Es entonces cuando la obra de arte «sufre su metamorfosis»: deja de ser símbolo para convertirse en objeto estético. Revolución decisiva: parece que por primera vez en la historia la experiencia auténticamente estética sea posible y promueva a la dignidad de arte lo que no había sido ni pensado ni creado como tal. Todas las metamorfosis anteriores que sólo modificaban el aspecto de un estilo porque otro estilo había nacido, volvían el arte griego para los renacentistas nuevamente conmovedor y el gótico sin embargo les era indiferente, y hacían, para nosotros, de P. Uccello un Cézanne, de Sponde un Mallarmé, de [illegible] de Machault un Honegger. Todos los movimientos de la historia por los cuales el presente reanima el pasado para exaltarlo o devaluarlo, no son nada frente a esta metamorfosis esencial que con frecuencia se ignora. Sobre todo afecta a todo el pasado a la vez cuando la paciencia de la historia y de la etnología lo sacan de las tumbas o de las islas perdidas: acogemos todas las obras para convertirlas en objetos estéticos, porque no existe *un* estilo con el que comulguemos por medio de la inteligencia o la fe y que posea su-

ficiente impronta sobre nosotros como para ofuscar la visión de los dema
«En el siglo XII, afirma Malraux, una estatua *Wei* no se *oponía* a una est
tua romana: un ídolo se oponía a un santo (43)»; hoy, el dominio del ar
lo reconcilia todo, ya que nuestra indiferencia para con las significacion
nos permite no ser indiferentes ante cualquier objeto estético desde el m
mento que nos parece auténtico (44).

Cuando la percepción descubre el objeto estético allí donde no hab
sido aún percibido, el Arte moderno, según una reciprocidad fácil de co
cebir, se aplica a producir obras que se proponen inmediatamente com
objetos estéticos, sin acaparar la atención por una representación explíci
o por una significación simbólica, pero solicitando de inmediato una co
templación pura. Convendría pues que para ello un cierto estado cultura
dispensase al arte de la preocupación por significar, bien sea introduciend
un saber (los manuales de física han convertido y devuelto a *De Natura* s
condición de poema, los manuales de psicología han hecho de *La princes*
de Clèves una novela), o bien imitando a la naturaleza (las técnicas de la fo
tografía dispensan al pintor o al escultor de recurrir al *trompe-l'oeil*),
bien sirviendo a la religión: hemos perdido la ingenuidad, y la religión, y
sea que haya perdido su poder, ya sea que espiritualizándose se niega a ell
no inspira ya a las actividades estéticas, al menos para la mayoría. De ahí l
tentación de un arte puro, liberado a la vez de la necesidad de imitar y d
afirmar algo. Tentación magnífica, puesto que nadie niega su parte a la pi
reza, y la vocación del artista se convierte en una santidad estética cuyas es
trategias, a veces trágicas, impiden que «se hable» a la ligera; así se subray
la diferencia entre nuestra metamorfosis y la del renacimiento (45). Y preci
samente la seriedad misma de esta empresa moderna plantea una cuestión
¿Puede el arte dejar de ser significante si es absoluto y tiene sus propios
mártires? ¿No perderá toda su sustancia, reducido a lo puramente sensible
dejando de merecer tales pasiones?. Si nos conmueven las obras de época
pretéritas ¿no es precisamente porque en su tiempo estuvieron cargadas de
contenido y porque —aunque seamos muy ignorantes al respecto— algo de
aquella fe que las suscitó se transmite por ellas hasta nosotros? Ahora bien
si la obra guarda todavía un poder significante, si el objeto estético no es
puramente sensible ¿cuál es de una parte el lugar de esta significación en la
estructura de la obra o también su función en la dinámica del acto
creador?. Y, por otra parte, ¿cómo se capta en la percepción estética?

onto nos toparemos nuevamente con tales problemas: toda nuestra refle-
on converge en ellos. Pero aquí debemos esbozar la respuesta indicando
naturaleza de esta significación que denominaremos expresión.

No es dudoso que el objeto estético, a diferencia de los objetos signifi-
ntes ordinarios, sea todavía expresivo. El tímpano de Autun puede haber
rdido para nosotros su función didáctica si no estamos interesados en el
gma cristiano o si no nos preocupamos de identificar los protagonistas
l drama que allí se desarrolla, no nos dirá en ese sentido más que lo que
s pueda decir una cosa que vemos sólo de inmediato: por la disposición
los personajes, sus siluetas alargadas y nostálgicas, sus gestos solemnes y
rpes, sus figuras austeras, los pliegues de sus túnicas animadas por el
ento del infinito. Si ignoramos que el *Yei-Be-Chei* conjura en el cuerpo
l enfermo al espíritu del mal que allí radica, sin embargo nos sentimos
ociados, por sus pasos y sus extraños gritos, a alguna tragedia secreta an-
la que se entreabren las puertas de la muerte. Sospechamos así, ya desde
te momento, que las informaciones etnológicas o, para el arte cristiano,
persistencia de la tradición cristiana no constituyen de hecho un obstácu-
para la experiencia estética: lo que expresa el sentimiento puede explici-
rse o confirmarse en la elucidación objetiva del sentido de la obra. Sin
bargo este conocimiento por sí mismo permanece extraño a la experien-
a estética, y la revelación que calificaríamos de afectiva es realmente
onstituyente. El objeto estético, en efecto, no me habla de su materia-
jeto, sino que es ésta última quien me habla y precisamente debido a la
anera en que es tratada. Si la materia-sujeto es un ingrediente inevitable
la obra, lo es menos por sí misma que por la forma que le es dada, y gra-
as a la cual se convierte en expresiva; lo expresivo no es el juicio final tra-
do en un libro de teología, sino el Juicio Final esculpido por Gislebert, no
es la enfermedad descrita por un manual de patología, sino la enferme-
ad «mimada» por una danza salvaje.

El objeto estético se distingue por tanto del objeto significante tanto
or la naturaleza como por el tratamiento de la significación. La relación
el significado al significante en el objeto estético no es la misma que para
s objetos naturales que remiten siempre fuera de ellos mismos, en el espa-
o y en el tiempo, y constituyen por ello, progresivamente, la naturaleza en
que se integran, o que para los objetos significantes en los que el signo
esaparece ante la significación que aporta. Aquí, y no nos cansaremos de

repetirlo para poder sacar todas las consecuencias, el significado es inma
nente al significante. Mientras que la percepción ordinaria busca el sentid
de lo dado más allá de lo dado, el objeto estético no entrega su sentido má
que a condición de que, en vez de atravesar lo dado, la percepción se deten
ga en él; no tolera que pase de largo.

Y, en efecto, la significación en este caso no posee una existencia autó
noma; no existe más que por el objeto estético que la revela, no le es pre
xistente. Sin duda existe, por ejemplo, una cierta leyenda faustiana de
que Goethe echa mano; existen los paisajes de *l'Ile-de-France*, en los que
inspiran Corot, Manet o Pissarro; existe tal aire popular del que sacan
tema Haydn o Strawinsky. Pero estos «objetos» del mundo cultural o n
tural, o incluso acontecimientos del mundo histórico, si son el pretexto
la creación, no son exactamente la materia-sujeto de la obra; son aquel
que nosotros podemos decir de ella, lo que en rigor les da su título; perten
cen a la obra en tanto que es premeditada por el artista o reflexionada p
el espectador. Pero la auténtica materia-sujeto se halla en la obra y sólo
ella puede ser captada y únicamente tratada tal y como en ella se trata. D
obras diferentes pueden tener la misma materia-sujeto, y sin embargo
que significan es diferente en la medida en que difieren respecto a lo sen
ble que difunden. Cuanto digamos de la materia-sujeto para definirla,
sumirla o desarrollarla es inevitablemente infiel. Esto aparece clarísim
cuando pretendemos decir cuál sea el sentido de una obra musical; cua
quier comentario es inmediatamente juzgado por la obra misma; podem
decir, tras Beethoven, que el andante del *Cuarteto XV* expresa la plegar
dirigida a Dios por un enfermo agradecido. ¿Acaso con ello manifestam
cuanto se halla en los prolongados acordes sobre tonalidades siempre ca
biantes? Lo que la música expresa sólo por ella puede ser expresado. Inc
so en la pintura, cuando me es propuesto un objeto que puedo identifica
describir, el objeto que nombro no es el equivalente al objeto que la pint
representa. Se diría que la diferencia de la obra respecto a la relación q
establezco es del mismo orden que la diferencia inevitable del individuo
carne y hueso con respecto a la identificación que facilita su pasaporte:
descripción verbal o un retrato no pueden jamás representar exactame
un ser real; de lo real a lo conceptual, o a lo representado, la distancia
puede anularse. Pero no se trata de eso aquí; se trata de la relación de
lenguaje con otro lenguaje, ya que el comentario se esfuerza por *re-exp*

sar el objeto expresado por la obra artística. Precisamente una sumaria re-
flexión sobre el lenguaje nos ayudará a captar el fenómeno de la expresión.

b) La expresión en el lenguaje. — Todo objeto es, efectivamente, en
algún sentido lenguaje; e, inversamente, el lenguaje es una especie de obje-
to. Como todo objeto, debe, antes que nada, ser aprehendido; la palabra
debe ser captada a través de su apariencia sonora o visual que con frecuen-
cia sólo ofrece un aspecto incompleto o confuso: luego deberá ser com-
prendido, la palabra será interpretada como signo de otra cosa que es su
sentido. La única diferencia entre la palabra y otro objeto cualquiera radi-
ca aquí en que la palabra posee una especie de vocación significativa, ya
que un sentido definido le es asignado convencionalmente, sin que sea lícito
buscar otro. Por el contrario el objeto sólo es significante para la volun-
tad descifradora del sujeto, y puede revestirse, según la dirección de la ima-
ginación, de sentidos diferentes, validables todos ellos por el entendimien-
to. No obstante es posible atenuar esta diferencia subrayando, por un lado,
que el lenguaje es también naturaleza, por lo que posee, como bien ha su-
brayado Comte, una riqueza semántica que no puede nunca agotar un uso
particular, y, por otro lado, que el objeto acaba por tener una significación
usual y convertirse, de alguna manera, en una especie de señal.

Es imprescindible, pues, conjugar estas dos temáticas: el lenguaje su-
pone la «comprehensión», lo que es lo mismo que decir que el pensamiento
preside el lenguaje; la «comprehensión» supone una entente previamente
establecida entre el sentido y la palabra, un poder significante ínsito en la
palabra por la semenjanza que guarda con el objeto, lo que implica el afir-
mar que el pensamiento supone el lenguaje (esta contradicción, reducida a
términos epistemológicos, es en el fondo la que Comte explica al dividir el
lenguaje entre la biología y la sociología). Al igual que el hombre mismo
que vive identificándose con su cuerpo y que «inaugura» el pensamiento al
desolidarizarse con su cuerpo sin poder jamás escapar de él, así el lenguaje
escinde entre el monismo en el que se enraíza y el dualismo donde peli-
gra abolirse al realizarse y cumplirse. Sólo halla su estatuto propio en el
equilibrio siempre inestable entre el ser del gesto por el que «deviene» ex-
presivo y el ser del verbo por el que llega a ser recional; es a la vez el órgano
de una comprensión inmediata (gracias a la cual pensamos) y el medio de
la comprensión mediata (aquello que nos hace pensar). En resumen, es a
la vez naturaleza y espíritu (46). Y esta ambigüedad se encuentra inmedia-

tamente en su función: la palabra es a la vez significante y expresiva, signi-
ficante en cuanto que posee una significación objetiva que es de alguna ma-
nera exterior y requiere el uso del entendimiento, y expresiva en cuanto que
aporta una significación inmanente y sobrepasa el sentido objetivo captado
por el entendimiento; la palabra es signo, y más que signo: afirma y al mis-
mo tiempo muestra, y lo que muestra es diferente a lo que dice o afirma.

Pero conviene evidentemente subrayar su función «de decir», que
—como ha mostrado Pradines (47)— no se reduce a la de mostrar: transmi-
tir un pensamiento no es comunicar una emoción; decir «yo sufro» no es
llorar para hacer llorar. El lenguaje supone una mutación intelectual que
no implica la mímica vocal; aunque deba su simbolismo a la imitación del
objeto, supone «un espíritu capaz de comprender y de rebuscar un tal sim-
bolismo». Schmalenbach no dice otra cosa cuando sitúa la comprensión
del signo en el origen del lenguaje. El lenguaje tiende siempre a ser el ins-
trumento racional de una significación y a convertirse en un sistema con-
vencional de algoritmos, capaz no sólo de enunciar una verdad, sino de su-
ministrar las normas al menos formales de esta verdad. Según ello, el insti-
tucionalizarse no representa para él ningún tipo de merma, ya que es el me-
dio de hacerse fiel auxiliar de un pensamiento consciente de sí mismo y de
una comunicación que se establece al nivel del pensamiento; y el pensa-
miento solamente toma conciencia de sí haciendo del lenguaje un medio y
no un fin, y proclamando la distinción del significante y del significado.
Así es como aprendemos las palabras de una lengua extranjera, que por
otra parte jamás poseerán para nosotros un pleno valor poético. E igual-
mente cuando el sentido es interior a la palabra, es porque se fija en ella y
se deposita; pero no se subordina a ella, ni es creada por ella. El lenguaje
no puede, en consecuencia, valer por sí mismo: es devorado por su sentido,
completamente al servicio del pensamiento o de la acción que supone ya de
por sí el pensamiento; su única virtud es la exactitud: decir exactamente lo
que ha de decir, para que sepamos a qué atenernos. Siempre es posible usar
otras palabras, si «dicen» lo mismo; las traducciones siempre son viables
de un lenguaje a otro, o en el interior de un mismo lenguaje, con tal de que
sean versiones fieles, al igual que se reemplaza una herramienta por otra si
cumple las mismas características. Las virtudes sensibles de las palabras no
retienen nuestra atención. Toda su función se centra en la significación de
un sentido que siempre se presupone: lo que se concibe con claridad se ex-

resa correctamente, sin entrar ahora en Boileau, es la definición misma de
prosa. Pero, cuando se convierte en estético, el lenguaje sufre una radi-
al transmutación.

En efecto, el lenguaje sólo puede tener una significación objetiva si tal
gnificación le es ya inmanente, y para alertar en nosotros el mecanismo de
comprensión deberá despertar en nosotros una complicidad orgánica
on el objeto. Esta virtud expresiva gracias a la cual el lenguaje es inicial-
ente lenguaje, Merleau-Ponty la señala en el plano del comportamiento,
onde inteligencia y motricidad se identifican: la palabra suscita un «co-
entario» motor que instituye una semejanza entre el objeto y ella; pero
o como lo cree la ingenua teoría de las onomatopeyas justamente denun-
iada por Pradines, una semejanza objetiva, ya que la palabra no es desde
ego una especie de *trompe-l'oreille* como tampoco la auténtica pintura es
n *trompe-l'oeil*, sino una semejanza vivida: si existe como una especie de
arecido de familia entre la palabra y el objeto, por el cual la palabra «di-
uja» el objeto antes de «designarlo», es precisamente porque tenemos el
ismo comportamiento ante el objeto y ante la palabra, porque la manera
n que recogemos el sentido pronunciando la palabra es análoga a la forma
omo acogemos la presencia del objeto (48).

Así pues, el lenguaje es expresivo en la medida en que aporta con él su
entido; nos ofrece como la presencia viva del objeto que designa. Lo que
Merleau-Ponty denomina la palabra originaria propone un sentido directa-
ente «secretado» por el signo, a diferencia de la palabra que se contenta
on traducir una idea preexistente y supone una comunicación ya realizada
ntre el que habla y el que escucha. Así el verbo poético se halla dotado de
ste poder cautivador que los poetas han saludado. Y sucede algo semejan-
e en lo relativo a los otros materiales del arte: el color no es un signo o un
ccidente como ocurría en el mundo aristotélico, también él hace aparecer
l objeto. Lo mismo puede decirse del sonido de un poema sinfónico: no se
rata del ruido del mar sino que es el mar mismo; o mejor dicho es el mar
ue se hace sonido, como también puede tratarse de la muchacha de los ca-
ellos de oro o la terraza en el claro de luna: en cuanto cesa el ruido, el so-
nido deja de ser el atributo de un objeto para convertirse en su expresión, y
ntonces el silencio puede ser o sonoro como la noche o puede ser colorea-
o. Si el objeto estético parece conjurar las cosas que designa, es porque ta-
es cosas se presentan en él no con su ser exterior de cosas distinguibles en

sus diferentes atributos, sino con lo que en ellas hay de más profundo, indi
visible, con la esencia que sólo el arte puede captar y expresar, precisamen
te en la medida en que dispensa a la imaginación e incluso al entendimient
de añadir sus glosas a la percepción estética.

Pero además el lenguaje puede ser expresivo de otro manera. No sól
desarrolla una relación del sujeto con el objeto sino de un «yo» con u
«tú»; es expresivo en cuanto manifiesta al sujeto. Por la manera en que
lenguaje «es hablado», y, como veremos más tarde, por la manera com
«es escrito» (49), se convierte en un gesto en el que yo leo el sentido y por
cual puedo captar las intenciones de quien me habla. El lenguaje no sólo es
pues, el medio de comunicar una idea, por la manera de elegir las misma
palabras, se convierte en un medio de manifestarse. Hablar, siempre es, d
algún modo, hablar de sí mismo, como ya lo decía Nietzsche de los filóso
fos. Es testimoniar y es prometer: una vez hecha la afirmación no podemo
desdecirla. «Nuestras palabras nos comprometen tanto, sino más, com
nos expresan, ya que son el futuro de nuestro presente (50)». Nos compro
meten desde el momento que poseen un sentido, dado que nosotros sele
cionamos este sentido y decidimos de nosotros mediante tal elección (51
desde el momento que decidió denominar «paralelas» a dos rectas que nu
ca se encuentran, el geómetra se compromete en un cierto tipo de geom
tría. Cuando un hombre dice «te quiero» manifestando por este medio
sentido de una cierta turbación que experimenta, también se compromet
Mosca lo sabe muy bien cuando tiembla de que tal expresión surja ent
Fabricio y la Sanseverina, «por las consecuencias posteriores inmediatas
De ahí a dotar a las palabras de un poder mágico productor de ciertos efe
tos, no hay más que un paso; y no dejamos constantemente de verificar
poder: una palabra puesta en circulación basta para trastocar, a veces,
do un gobierno. Si las palabras tienen tanta fuerza es porque al pronunci
las, decidimos nuestro propio futuro hacemos una especie de juramen
Por ello a veces estamos tan pendientes de las palabras que van a pronu
ciarse: esperamos que nos revelen un ser, y quizás la verdad del ser nos l
porta más que la verdad de la idea. Una teoría del lenguaje como lazo s
cial debe dar cuenta de que a la vez está cargado de un sentido, es decir q
es instrumento de una objetivación o el depositario de una objetividad
el instrumento de una comunicación mediante la cual lo semejante se d
cubre a lo semejante, constituyendo así una intersubjetividad para la cu

la objetividad del objeto o de la idea sólo vale en cuanto que mediación.

Lo que revela inmediatamente la expresión así entendida a partir del gesto, son los sentimientos del otro. Un amigo desde lejos nos hace señales: podemos muy bien no entender la significación explícita de este mensaje gestual, y sin embargo leer en sus gestos la impaciencia, la prisa, la cólera, igual que podemos captarlo en la entonación de las palabras pronunciadas en una lengua que nos sea desconocida. En la medida en que los gestos quieren ser un lenguaje, necesitamos la clave de este lenguaje que en tal sentido se convierte en convencional, igual que necesitamos aprender las señales del código de circulación o el vocabulario de un idioma extranjero. Pero en la medida en que no pretenden decir nada objetivo, son un lenguaje espontáneo que comprendemos inmediatamente; pero esta comprensión se limita a lo que comúnmente denominamos sentimientos, que son precisamente una cierta manera de estar en el mundo, de entablar una cierta relación con él, de descubrir sus facetas y de vivir nuevas experiencias: en los sentimientos es precisamente donde se elabora la relación original de un ser-en-el-mundo, y como se manifiesta la inagotable espontaneidad del para-sí. En este especial poder de expresarse es donde se reconoce un paradigma el fenómeno de la expresión desmiente el solipsismo, revelando el sentido de un comportamiento, sentido que sólo puede ser percibido, y cuyo análisis no puede dedicarse a rendir cuentas más que a partir de esta experiencia directa e irremplazable. La expresión es el modo de revelación de lo que carece de concepto, ya que en ello no hay ni concepto ni objeto; allí donde lo que se cuestiona es el sujeto (al menos cuando se trata del acto fundamental por el cual es precisamente sujeto, es decir su relación más espontánea con el mundo) el concepto es inoperante.

Descubrimos así un nuevo aspecto del lenguaje, que extiende su noción más allá del lenguaje hablado, y halla quizá el fundamento de todo lenguaje. Sin embargo deben distinguirse exactamente los dos aspectos del lenguaje manifestados por las dos formas de la expresión. Comprender un sentido, es seguir una idea, y, bien sea pronunciando la palabra o dejándose invadir por ella, entrar en una esfera de objetividad para alcanzar una verdad; el universo del discurso requiere, en consecuencia, del que habla como del que escucha una preocupación por la verdad, es decir primeramente una voluntad de veracidad, de manera que, como lo vio Kant, la mentira no puede erigirse en ley universal, porque el lenguaje no autoriza a

hablar más que para decir algo, y que sea verdadero; en segundo lugar, un voluntad de rendir cuentas y de racionalizar. Nombrar un objeto, no só es invocarlo, es además hacerlo entrar en el reino de la razón; hablar comprometerse, uno mismo y a los demás, a respetar las exigencias form les e incluso éticas del pensamiento. Incluso si la palabra es originariamen expresiva, si hace aparecer al objeto, lo hace no como una presencia brut sino como presencia humanizada y justificativa de la razón. La necesid de hablar que a veces experimentamos ante un paisaje que nos agrada, sea para describirlo o simplemente para decir que nos agrada, es una nec sidad de convertir una impresión elocuente pero informe en una impresi lúcida y legítima, y también de dominar el objeto, de convertir su presenc en verdad al mismo tiempo que nuestro encantamiento se enseñorea de t do. Cuán diferente es a este respecto la reacción del pintor que no dice n da, pero toma sus pinceles: quiere perpetuar el misterio del objeto, no acl rarlo; y es también lo que desearía el poeta, aunque no pueda romper corsé de racionalidad en que el lenguaje le encierra.

Comprender un ser, por el contrario, no es invocar una verdad, es exp rimentar una presencia, sin poner en juego el poder de juzgar ni las regl del juicio a las que la palabra recurre por el desequilibrio que no puede d jar de producirse entre el objeto y su nombre, incluso cuando el nomb conjura el objeto. Pues entre el gesto y su sentido no existe la fisura semán tica por la que en el lenguaje se introduce la racionalidad como exigencia una adecuación entre el nombre y la cosa, y como posibilidad de una refl xión sobre la propiedad y el uso adecuado de las palabras. El sentido se en cuentra ya completo en el gesto, la expresión haca coincidir el signo y la co sa significada: ese temblor de la voz, es la timidez, ese arranque violento ronco, es la cólera. El error no parece aquí posible. Y sin embargo ¿es qu la expresión no puede acaso equivocarme? Una entonación cortante, po ejemplo, ¿hay que ponerla a cuenta del orgullo o de la timidez? Tal otr turbación... ¿a cuenta del amor o del temor? Hay que subrayar aquí lo qu ya tendremos ocasión de retomar a propósito del objeto estético: si duda mos ante el sentido de un comportamiento puede ser por dos razones: bien ocurre efectivamente que el sentido es indefinible, y en tal caso n puede extrañarnos el percibirlo confusamente ya que lo mismo sucedería los agentes fuésemos nosotros; ¿sabe Fedra si sus primeros estremecimien tos son ya de amor? O bien sucede que no estamos atentos, que no nos en

entamos adecuadamente ante los signos, que por ello nos parecen oscuros ambiguos. Pero en ningún caso el sentido se halla verdaderamente ocul-, como pueda estarlo en un criptograma; habría más bien que decir que mos nosotros quienes no sabemos definirlo o verlo: no se trata de que el ntido se esconda sino de que nosotros estamos como ciegos. Puede suce-r desde luego que no seamos responsables de este cegamiento, precisa-ente cuando ciertas condiciones, necesarias para ponernos en estado de ceptividad, no se cumplen. Por ejemplo, si un niño sorprende en otras ersonas gestos de deseo sexual, no lo entenderá dado que en él la sexuali-ad a esos niveles aún no se ha despertado, o al menos no se ha diferencia-o y especificado en objetos determinados; o el caso del etnólogo que no mprende tal tipo de mímica ritual porque ignora su finalidad, pero que, o queriendo burlarse de la estupidez del primitivo como hacían frecuente-ente los primeros exploradores, se ve obligado a invocar una mentalidad relógica (52). Estos ejemplos no sugieren desde luego, como se creía antes e Scheler, que una expresión sólo se interpreta refiriéndola a sí mismo y ncluyendo de sí a los otros; más bien ponen en evidencia lo que puede ser na condición para la aprehensión de los demás: que podamos sentirnos bservados o afectados por su comportamiento, que no nos sean extraños y o se muevan en un universo diferente al nuestro; y esta condición sólo se aliza si somos capaces de asumir y rehacer por nuestra propia cuenta sus estos, si hallan un eco en nuestro propio comportamiento y se inscriben en uestro universo. Ya que sólo con nuestra propia experiencia, sensibiliza-os por ella, podremos comprender directamente la de los demás, frente a a que continuaremos cerrados si no nos preparamos a recibirla y revivir su entido. No hay sentimientos sin presentimientos (53). Pero sin embargo, uando las condiciones requeridas para ponernos en estado adecuado se umplen, la expresión manifiesta y entrega directamente su sentido, sin te-er que orientarnos como la denominación hacia el universo de la razón. Así es como el lenguaje estético nos pone en contacto y nos ofrece, tal co-o ya se ha comentado, la presencia del autor de la obra. El objeto estético s expresivo porque el autor se expresa en él. No se trata de que se exhiba o e prostituya, sino de que se expresa a su vez en tanto que expresa; nom-rando el objeto, como hace el poeta, mostrándolo como el pintor, o sim-lemente cantando como el músico; en todos los casos, más allá de lo que e afirma o representa, hace surgir un mundo, como diremos luego, que es

el suyo. Y esto nos advierte que hace falta unir ambas formas de expresión, la que entrega un objeto y la que manifiesta un ser, que son las que acabamos de comentar.

Ambas son, en efecto, complementarias y el lenguaje las conjuga muy frecuentemente: es a la vez palabra y gesto, tanto para aquél que se expresa, en tal caso la palabra subraya el gesto, el gesto gravitando sobre la elección de las palabras, como para aquél que escucha, palabra y gesto clarificándose mutuamente en su concordancia o en su contraste. Podemos percibir claramente su dualidad, y es en beneficio de tal dualidad que, precisamente el lenguaje puede aparecer como portador de un sentido objetivo designando un *Sachverhalt* que puede ser enunciado y apuntado diferentemente por el que habla: una misma palabra puede ser pronunciada con alegría, con añoranza, con devoción, mientras que los gestos de la cólera no pueden ralizarse con buen humor (54). Pero cuando percibimos esta dualidad es porque la palabra se ha separado de su contexto gestual y deja de ser gestualidad: deja a la vez de ser expresiva en su función semántica, y la virtud expresiva se concentra en el gesto separado de la palabra. Esto nos advierte que el gesto es quizás la verdadera base de la expresividad, y que conviene, pues, subordinar una forma de expresión a otra: si el lenguaje puede ser expresivo como palabra, ¿no es a condición de que lo sea antes como gesto? Si expresa un objeto ¿no lo hace precisamente porque nos expresamos en él, y que, expresándonos, le conferimos el poder de significar, y quizás de significar un nuevo sentido? Sin duda, una vez más, sólo puede ser investido de este poder porque ya es significante, y encontramos en ello la paradoja del lenguaje: allí donde la expresión estuviese rigurosamente sola posiblemente no habría más que encantamiento pero ningún tipo de sentido o de pensamiento. Por esto la expresión tiende, como ya lo hemos notado, a convertirse en lenguaje, y el signo a convertirse en señal. Pero si la expresión es un límite del lenguaje, es también quizás su fundamento; el lenguaje sólo cumple su función significante a condición de ser o haber ya sido expresivo. Y no es expresivo si no existe un sujeto que en él se manifiesta. La palabra originaria que nombra el objeto es expresiva en la medida en que expresamos en ella un gesto que hacemos, una emoción que experimentamos, un proyecto que acariciamos, es decir todo aquello que conocemos al hacernos consustanciales con el objeto. Nombrando el objeto hablamos de nosotros mismos, al menos para afirmar nuestra concordancia con

objeto: sólo con tal condición la palabra puede ser natural. Y en esta misma línea, el lenguaje de los demás sólo es expresivo si se mezcla el prójimo con el objeto, ya que al dársenos el prójimo nos ofrece el objeto a través de él. Tendremos ocasión de verificar lo dicho al considerar el mundo del objeto estético, que es el mundo de su autor.

c) La expresión en el objeto estético. — Este breve análisis del lenguaje quizás sea ya suficiente para clarificar en cierta medida la virtud expresiva del objeto estético. El arte auténtico es un «habla» original que a la vez despierta un sentimiento y conjura una presencia antes que aportar un sentido conceptual. A la dimensión estética del signo corresponde una dimensión estética del sentido. ¿Qué es lo que se convierte en significación en lo que «dicen» de forma intraducible e irreemplazable, los timbres de la orquesta o los acordes de la tonalidad? ¿En qué se transforma el objeto representado por medio de los colores del cuadro? ¿Dónde se halla, en el poema, la claridad, el rigor lógico, la precisión que satisface el entendimiento? Hete aquí que al medio día se le llama «cénit», al mar «una hidra absoluta sedienta de carne azul», a la mujer «un hermoso cielo de otoño claro y rosa»; y ya sabemos todos qué tipo de libertades se toman los poetas actuales respecto al sentido objetivo, al igual que los pintores con sus temas; no terminaríamos nunca si comenzásemos a citar sus extravagancias. ¿Extravagancias? No desde luego: sus acumulaciones verbales, los choques de términos a los que ya nuestro oído casi se ha acostumbrado, no son insólitos a no ser que se juzguen desde el punto de vista del entendimiento; y no dudamos en absoluto de que dicen algo que sólo ellos pueden decir, y de una manera precisamente indiscutible y abrumante. Precisamente porque sólo así puede decirse, será vano y difícil explicitar el sentido de la expresión; pero puede leerse fácilmente y veremos cómo la percepción se inclina hacia ello por un movimiento natural; sabe con seguridad lo que significa la expresión por el sentimiento que despierta. Es así como el niño «comprende» la sonrisa de su madre, el paseante el oscuro temor de la selva, el médico las características sintomáticas del enfermo. De la misma manera nos habla el objeto estético, y no sólo cuando se trata del lenguaje poético, sino en las actitudes del bailarín, en los rasgos específicos de las columnas, en la curva de la melodía y hasta en las obras más lejanas y aparentemente más indescifrables. El bronce de Rodin que quizás tengamos en nuestra mesa de trabajo no es sólo un bronce tallado de una determinada manera cuyos volúme-

nes y contornos bosquejan una cierta forma que la mirada capta con gust
sino que es una mano; una mano de bronce, que no sustituye a ningu
mano real, como si buscáramos el procurarnos una copia cuando no disp
nemos del original. Esta mano no tiene necesidad de brazo alguno que
prolongue y la una a un cuerpo en el mundo de los demás cuerpos. Si n
habla, no nos dice nada de lo que posiblemente una mano real pudiese re
lizar en el mundo, empuñar, acariciar o bendecir; si nos dejamos lleva
evocando cierto gesto, algún acto de una mano real, ya estamos traicionán
dola; lo que nos dice no puede traducirse en términos de mundanidad; no
comunica el vigor, la elegancia y hasta la ternura por su concreta inclina
ción acariciante y aquellos dos dedos algo bajados que no podrían desd
luego intentar coger nada; nos dice la pena de los hombres por medio d
sus venas hinchadas que sobresalen en su dorso, y también la esperanza d
paz y reposo; pero no nos remite a ninguna historia real: todo aquello est
en ella y sólo podrá ser verdadero en un mundo que la obra nos abre, u
mundo donde no existe la mano real, pero, a pesar de todo, un mundo don
de la mano deja de ser real para convertirse en verdadera, donde la fuerza
la delicadeza y la nostalgia del reposo poseen una significación absoluta y
no necesitan, para ser comprendidas, relacionarse a comportamientos ob
jetivos. Todo este mundo se halla dado en el objeto estético, y más allá n
hay un mundo real en el que el objeto estético estuviese ausente.

Estas iniciales observaciones son suficientes para prevenir un grave
equívoco. Insistiendo en torno a la expresión del objeto estético, y sugirien-
do que la lectura de la obra pertenecen al sentimiento, no queremos decir
que la expresividad del objeto estético se mida por la emoción que pueda
suscitar. Es fundamental no confundir emoción y sentimiento, no identifi-
car lo conmovedor y lo expresivo. El melodrama que hace llorar, la pintura
erótica, la poesía que impacta o el film de terror no tienen porqué conver
tirse en modelos. J. Hersch indica justamente cómo el «exceso de expresivi
dad» puede ser uno de los peligros del arte, y denuncia «dos tentaciones
aparentemente opuestas, pero muy próximas en profundidad: el verismo y
el patetismo excesivo» (55). Malraux por su parte denuncia «las artes de so
metimiento» que apuntan a las sensaciones y no hacia los valores, que «no
son, desde luego, artes inferiores sino, si puede decirse así, anti-arte» (56).
El verdadero arte no es complaciente, no entra por las entrañas; si asocia la
corporalidad a la percepción no lo hace para adularla, más bien lo haría

ara convencerla. Tampoco se aparta nunca de la medida. Nos invita a ser
spectadores y no intenta competir con los espectáculos de la vida, en los
ue lo patético, el horror o la seducción no están sometidos a un coeficiente
e irrealidad y sorprenden sin miramiento alguno. Nos da acceso a otro
undo del que ya veremos que no está desde luego separado drásticamente
el mundo real, pero que no podría afectarnos al igual que lo hace el
undo real; y el sentimiento que despierta es un medio de conocer este
undo, un instrumento de conocimiento y no como la emoción que es un
edio de defensa y signo de una conmoción. Es más, el arte no muestra es-
e mundo, como mucho lo nombra, y lo que en él habla es menos lo que re-
presenta —cuando es representativo— que el aspecto sensible que es el me-
dio de la representación: es el toque y el color de Van Gogh lo que expresa
la desesperación y el amor, y no la habitación o el campo de trigo.

Y, efectivamente, la misma materia-sujeto, que se considera en el arte
representativo como el sentido objetivo de la obra, vinculada al lenguaje
estético, sólo aparece a través del sentimiento que aviva la expresión; el ob-
jeto representado aparece a través del objeto expresado, los combates de
Aquiles a través de la grandeza épica expresada por el verso, la entrada de
los Cruzados en Jerusalén a través del noble tumulto expresado por la pale-
ta de Delacroix, el lugar del recogimiento y la oración a través del silencio y
la paz expresados en las mismas bóvedas romanas. ¿Hay que extrañarse y
admirarse de todo esto? Decíamos hace tan sólo unos instantes, definiendo
ya la noción de expresión, que la palabra conlleva en sí, de alguna manera,
la cosa; cuando el poeta invoca el mar, el mar está ahí, lo sentimos; no co-
mo es para quien va a bañarse o para aquél que se informa de sus funciones
geográficas, tampoco como una idea, como lo sería para el lenguaje de la
prosa, ni como una presencia material. ¿Pero cómo es entonces posible?
Está como una presencia que podríamos calificar de afectiva, según una
verdad propia y exclusiva que sólo el arte puede descubrir. El arte, pues,
sólo representa expresando, es decir comunicando, por la magia de lo sen-
sible, un cierto sentimiento gracias al cual el objeto representado puede
aparecer como presente. Es puntualmente significante en cuanto expresivo;
y quizás, por lo demás, todo arte es en el fondo no representativo: al menos
deberemos plantearnos tal cuestión frente a artes como la música o la ar-
quitectura, que han sido las primeras en llamar la atención en torno al es-
plendor de lo sensible, mientras que las artes del lenguaje y las artes plásti-

cas nos invitaban por el contrario a considerar la significación, y especialmente bajo la representación. Esto nos sugiere que la expresión aparece con más intensidad paralelamente al mejor énfasis de lo sensible; el arte sólo puede expresar por virtud de lo sensible, y según la operación que transforma lo meramente sensible (el dato en bruto) en sensible estético.

Conclusión: naturaleza y forma

Si lo sensible es así portador de una significación a la que da un giro propio transformándola en expresión, podemos decir inversamente que esta significación informa lo sensible. Reencontramos, pues, la forma, de la que la organización de lo sensible, y luego el estilo (que atestigua lo que hay de premeditado, de personal en esta significación) nos habían dado una primera idea. En el inventario de la forma, hay que colocar también a la significación, es decir a la vez la representación y la expresión que es el sentido del sentido y como una especie de forma para la representación. Lo más alto de la significación se convierte en forma verdadera, en alma del objeto al fin cercada y apresada.

Efectivamente, el objeto estético se entrega como una totalidad. La sonata que escuchamos, la escultura que contemplamos, son en bloque enteras «sonata» o «escultura» y en cuanto tales indescomponibles; nos hallamos ante ellas como frente a objetos perfectos, que se nos imponen, con los que mantenemos una comunicación inmediata y que no somos capaces de disecar. Sin embargo hemos introducido distinciones sobre las que habremos de volver: para operar una primera aproximación al ser del objeto estético, distinguiéndolo a la vez del ser viviente, de la cosa y del objeto de uso, hemos discernido en él tres aspectos: por su materia, en tanto que se ofrece a la percepción, posee el ser de lo sensible; por su sentido, cuando representa, tiene el ser de una idea; y cuando expresa, posee el ser de un sentimiento (57). Este análisis adquirirá todo su sentido cuando emprendamos un estudio objetivo de la obra; pero por muy ampliamante que tratemos este punto nunca nos decidiremos a concederle la última palabra; pues no atiende al objeto estético propiamente dicho, sustituyéndolo por un esquema que procede de una actitud objetivante, actitud que no es desde luego la que adoptamos espontáneamente ante él, ya que el análisis deja que se

pierda en una pluralidad de determinaciones. Cuando contemplamos el objeto estético para gozar de él, se nos muestra claramente como un todo: se halla unificado por su forma. Pero esta forma no se limita a ser la unidad de lo sensible, sino que integra también la unidad del sentido.

Sin embargo la forma es principalmente el principio que informa lo sensible delimitándolo. Pero ¿cómo?. En su primera acepción es el contorno: el límite del objeto en relación al fondo de lo real indiferenciado y neutralizado sobre lo que se destaca; en consecuencia se define por su relación a lo que es exterior al objeto más que respecto a lo que le es interior. Las experiencias de la *Gestaltpsicología*, y en especial las de Rubin (58), subrayando la relación de la figura al fondo, invitan a diferenciar la figura en el campo perceptivo por su contorno, y a reducirla a dicho contorno. Sin embargo se guardan mucho de olvidar, como indica Guillaume, que la figura es una totalidad «que posee forma, contorno, organización», y que tiene «propiedades funcionales» y una «organización interior» en tanto que «todo lo articulado es susceptible de modificaciones funcionales» (59). De hecho, los modelos instituidos por la *psicología gestáltica* podrían servir para subrayar la diferencia entre lo ornamental y lo artístico, particulamente entre lo decorativo y lo pictórico. El arabesco, las composiciones geométricas que pueden adornar una pared, un tapiz o un ánfora, se proponen efectivamente como figuras que no poseen correlato de carne y hueso en lo sensible; poco importa que hayan podido ser inspiradas por un objeto estilizado cuya estilización se hubiese podido hacer a su vez tradicional, como los ramilletes de flores cerámicas, los rosetones o las serpentinas: el modelo primitivo no se representa ya, ni siquiera se evoca; nos encontramos ante tales figuras como si fuesen puramente geométricas, conceptos hechos sensibles, parece ser que la fruición que experimentamos al contemplarlas procede realmente por sorprender en su percepción el secreto de su orden, la ley que las engendra. Lo sensible no es gozado por sí mismo, como en un dibujo donde se adivina la mano del artista y todo su ser animando esta mano, sino por el concepto que descubre, y que, aunque no se halla explícitamente enunciado, no por ello es menos evidente (60). La idea, como diría Hegel, todavía idea abstracta, no constituye todavía un objeto. Por ello precisamente lo decorativo no es verdaderamente expresivo; posee, sin duda, una fisionomía propia: tal línea es suave, tal dibujo severo, tal figura pesada; pero estos caracteres no serían suficientes para quien quisiese expresarse a

través de ellos; sólo adoptarán toda su fuerza y su sentido en el objeto est
tico, en la composición circular y turbulenta de un Rubens para expres
una expecie de orgía cósmica, en la composición secuencial de *la Mars*
llaise de Rude para expresar energía, en la composición de líneas vertical
de un Poussin para expresar el orden. Por esto, también, lo decorativo pu
de servir para adornar objetos, ya que en si no es objeto y no lo es porqu
la forma en lo decorativo sólo es contorno.

Pero los ejemplos que acabamos de evocar manifiestan que la forma
al menos en las artes representativas, destaca más profundamente sobre e
fondo; apunta al objeto representado. Sin duda podemos estar tentados d
definirla aún como contorno: ciertas artes invitan a ello como la escultura y
también el dibujo, sobre todo el dibujo de trazo; ¿dónde encontrar la fo
ma mejor que en la línea que circunda el objeto representado, ya que lo
sensible en tal caso se reduce al minimum? Y, en efecto, si nos interesamos
antes que nada por el objeto representado, la forma será su forma, es deci
la silueta que representa, como en la caricatura o el dibujo esquemático d
que Sartre ha analizado el proceso perceptivo. Pero si se trata de un objet
estético, no es lo representado lo que primeramente debemos buscar: el tra
zo vale por sí mismo y no como esquema a descifrar por intenciones que s
realizan intuitivamente sobre él gracias a una cierta mímica corporal; el ob
jeto representado, al estar neutralizado, hace que el trazo no retenga y
nuestra atención como contorno de este objeto; pero tampoco sucede como
en lo decorativo por sus propias leyes; se atiende a lo que de sensible hay en
él, su resplandor, su firmeza, su fantasía, su elegancia. Si denominamos
forma al contorno que contiene un espacio, la forma estética es de alguna
manera la forma de esta forma. Además, si se reduce la forma al contorno
de lo representado ¿dónde encontrarla en una tela impresionista? O mejor
áun ¿dónde hallarla en las últimas obras de Braque, respecto a las cuales la
exégesis de Paulhan no es enteramente válida, en donde el espacio mismo
deja de ser espacio al hallarse ocupado por formas que se sobreponen y se
quiebran y se niegan al superponerse? Y paralelamente ¿dónde hallarla en
un contrapunto donde las líneas melódicas se encuentran en sobreimpre
sión, o en una música como la de Debussy que no deja de romper la melo
día? En realidad la forma del objeto estético no se vincula a lo que repre
senta; o al menos lo que representa es captado en la forma en vez de que la
forma proceda de él: en Rubens el movimiento que ocupa el cuadro suscita

uirnaldas de ángeles o ruedas de campesinos, como en las diferentes *Pieta*
e los bajorrelieves romanos el estupor doloroso suscita personajes estáti-
os y rígidos alrededor de la tumba.

Y, en efecto, la forma es siempre forma de lo sensible: por ello se com-
romete en la materia de la que lo sensible es el efecto; la forma del ballet
s antes que nada el movimiento, que posee, según una lógica irresistible, el
uerpo adornado de los bailarines; la forma de la pintura es la concordan-
ia de los colores, «esta impresión resultante de tal arreglo de colores, luz,
ombras etc., y que denominaríamos, dice Delacroix, la música del cua-
ro» (61). Esta forma es ya sentido. Pero el sentido lógico del objeto estéti-
o, «lo que el cuadro representa» como diría Delacroix, confirma y explici-
a este primer sentido, sin ser verdaderamente diferente de él. Tal es el se-
reto de la obra de arte, respecto al cual tendremos que insistir mucho más:
a materia-sujeto realiza un puntual maridaje con la forma de lo sensible,
s forma de esta forma; el espléndido tumulto de líneas y colores no podía
r otra cosa más que la entrada de los cruzados en Jerusalén, o al menos
lguna epopeya ecuestre; el encadenamiento de situaciones en escena, es la
ragedia; la masa pétrea que parece modulada en forma gregoriana, sólo
odía ser la catedral. Y porque la materia-sujeto halla su exacta correspon-
encia en lo sensible, esta unidad del sentido y de lo sensible se sobrepasa
acia la expresión que es como la forma última del objeto estético y el sen-
ido de su sentido.

Así la forma se conecta a lo representado sólo porque previamente se
incula a lo sensible donde la representación se halla inmamente. Es el
rincipio de organización de lo sensible y lo que de hecho lo exalta, y no so-
amente el mero contorno. No es simplemente la forma exterior según la
ual podemos pensar el objeto, y quizás descubrir la ley de su reproduc-
ión, o bien podemos cogerlo, manejarlo, utilizarlo. Se revela, la forma, en
l estilo, y surge tanto mejor cuando ningún objeto representado viene a
ompetir con el objeto estético, como ocurre en la música, y cuando toda
u funcionalidad se concentra en la unificación de lo sensible: pero se trata
e unificarla con lo sensible y no con lo conceptual, o mejor con una idea
oncreta. Concebimos que la percepción ordinaria no la capte ya que está
cupada en identificar al objeto para conocerlo y/o utilizarlo. Sin embargo
o se limita siempre a esta identificación y la *Gestaltpsicología* lo ha visto
laramente; más allá de la organización espacio-temporal de lo dado por la

figura que permite aislar e identificar un objeto, amplía el nombre de for-
ma a la expresión misma de los objetos: «Todo tipo de seres, de objetos, de
situaciones poseen una fisionomía moral. La teoría de la forma... admite
que los objetos tienen por sí mismos, en virtud de su estructura propia, in-
dependientemente de toda experiencia anterior del sujeto que los percibe, el
carácter de lo extraño, de lo pavoroso, de lo irritante, de lo tranquilo, de lo
gracioso, de lo elegante», como bien apunta Guillaume (62). Ahora bien, el
objeto estético posee precisamente tal aspecto, que podemos desde ahora
calificar de afectivo: no sólo habla por la riqueza de lo sensible, sino tam-
bién por esta cualidad afectiva que expresa y que permite reconocerlo sin
pasar por el concepto. Su unidad no sólo es sensible, sino afectiva. No se
trata de una nueva forma que se añada a las que ya hemos diferenciado, es
más bien una nueva faceta, puesto que lo afectivo es también inmanente de
por sí a lo sensible, y el término «sentir» lo dice ya con suficiente elocuencia.

Así, desde que se deja de oponer la forma y el fondo y que se constata
cómo la percepción estética capta el fondo en la forma, esta forma llena de
fondo se convierte en la verdadera *Gestalt*, en la unidad significante del ob-
jeto. Es, de hecho, esta forma la que aparece en primer lugar y nos da el
objeto como totalidad, ya que es la unidad del interior o del exterior (y esta
forma deberá distinguirse de la estructura objetiva, de la que es asiento si
nos colocamos en el punto de vista operacional, o reflejo si nos colocamos
en el punto de vista de la percepción). La forma del poema no es sólo la or-
denación del material verbal por el que el lenguaje reecuentra su musicali-
dad, sino que también es el sentido del poema (menos el sentido lógico que
se podría extraer de él por la transcripción al lenguaje de la prosa que el
sentido poético que exhala como un perfume) y que es su auténtica envoltu-
ra. La forma del cuadro no puede ser captada sin tener en cuenta el objeto
que representa y que el título subraya; pero lo que la percepción encuentra
por el movimiento que va directamente al objeto representado, no es el ob-
jeto real simplemente transportado del reino de las cosas al marco de la
obra, es un objeto nuevo suscitado por la fuerza de los colores, y que adopta
un nuevo lenguaje; y es esta expresión la que cimenta la unidad del cuadro.

Aquí es donde nos distanciaríamos de J. Hersch, después de haberlo
asociado a su esfuerzo para determinar lo que denomina la existencia est-
tica, opuesta a las existencias práctica, contemplativa, teórica o social (esta
distinción es por otro lado vecina a la que nosotros proponíamos entre

versos tipos de objetos). Ciertamente Hersch afirma con razón que «el ver-
dadero problema del arte es un problema ontológico... el artista quiere co-
municar existencia, no simplemente hacer algo bello» (63), y la forma esté-
tica es esta «forma absoluta capaz de conferir una existencia no derivada a
la obra de arte» (64). Pero nos parece que no puede ser definida sin tener en
cuenta el sentido y el sentimiento en la medida en que el sentimiento facilita
la expresión que es también un sentido. En caso contrario la forma no pue-
de ser más que algo abstracto, lo que informa una materia dada; y todo es
relegado al rango de materia; J. Hersch lo dice explícitamente, a propósito
de una naturaleza muerta holandesa: «Paisaje, limón, sentimiento, todo
ello, en el plano del arte, es lo dado, la materia que no posee por sí misma
la existencia (65)»; «los antecedentes representativos de la obra no existen,
y menos aún los antecedentes afectivos». Si lo que se quiere decir es que na-
da de la obra existiría sin el gesto creador del artista, ello está bien; pero si
se considera la forma de la obra, que el gesto creador ha depositado en ella,
lo dado cambia de sentido, la distinción de una materia y de una forma no
funciona ya, o más exactamente toda la materia, cuyo sentido no puede ser
excluido, es asumida por la forma. la forma es el alma de la obra, como el
alma es la forma del cuerpo, y así el viejo concepto aristotélico coincide sin
esfuerzo con la noción de *Gestalt*. Pues es adecuado a la percepción, y a la
ciencia que la prolonga, subrayar la noción de una especie de alma como
principio del cuerpo organizado y animado, dado que este cuerpo aparece
como una totalidad significante; y a través del alma es como vemos el cuer-
po. Lo mismo sucede respecto al sentido, y la expresión, que es la cima del
sentido, nos permite ver el cuerpo de la obra. La forma es aquello por lo
cual el objeto posee un sentido; y si hemos podido hablar hace un momento
de una forma exterior unificadora de lo sensible, es porque ya ofrecía ella
el bosquejo de un cierto sentido: ser una columna, es ya un sentido para la
piedra; pero ser esbelta o majestuosa es un acrecentamiento de tal sentido,
a través de ello es como percibimos verdaderamente la columna. J. Hers-
vuelve además al aspecto fenomenológico de la forma cuando describe,
en términos que ya tendremos ocasión de retomar, los caracteres de cohe-
rencia, totalidad, limitación, legalidad autónoma, interioridad o intencio-
nalidad de la obra hacia sí misma (66). Pero precisamente, estos caracteres
no toman todo su sentido si no es por el sentido inmanente a la obra y cons-
titutivo de su forma.

Por otra parte, gracias a la unidad misma de la forma, el objeto estéti-
co es, de alguna manera, también naturaleza, pero naturaleza significante
que sobrepasa la naturaleza bruta. Lo sensible, en efecto, no pierde nada
de su carácter a la vez extraño y triunfante conllevando de esta manera la
significación, más bien se ve así confirmado en su ser de sensible, permane-
ce como tal naturaleza, como ya hemos indicado. Y por si fuera poco, a es-
ta significación que comporta, comunica también un carácter de naturale-
za. Aunque la descifremos tan espontáneamente, y quizás porque se impo-
ne tan directamente y sin contar con las exigencias del entendimiento, se-
gún una evidencia que le es propia, esta significación posee algo de miste-
rioso, de irreductible al discurso. La incomprensible profundidad del senti-
do, ha sido subrayada sistemáticamente y explotada por las artes plásticas
y por las poéticas modernas; pero incluso hasta el arte en apariencia más
fácil, oculta algo de misterio, desde el instante mismo en que se dirige a la
percepción y de ahí al sentimiento más que al entendimiento.

Así puede afirmarse que el objeto estético posee los caracteres de la co-
sa natural: la indiferencia, la opacidad, la suficiencia. Pero la cosa, si sólo
recurre a nosotros como en el caso del objeto de uso, reenvía además, de
cosa en cosa, a un mundo en el que se enraíza y sobre cuyo fondo aparece;
su en-sí está como tocado de impotencia, no es ni siquiera completamente
lo que es porque está destinada y entregada al mundo. Y la percepción no
tiene otro recurso ni más remedio que comprenderla, es decir captarla en su
contexto: percibimos la roca como azotada por las aguas, el mar siempre
nuevo; por ello también la percepción se decanta hacia la intelección, ani-
mada por la preocupación de encontrar objetividad bajo las especies de
una relación estable entre términos perpetuamente indigentes. La exteriori-
dad del objeto significa, pues, la exterioridad propia de la cosa que es pura
y simplemente cosa, no sólo tal como el entendimiento cartesiano podría
pensarlo, sino tal y como la percepción la capta; esta cosa que no está po-
seída y animada por una significación que le sea interior, esta cosa no ex-
presiva no pertenece al ser más que para perderse en él; y el ser que ella
atestigua es el ser indeterminado que no es unidad, sino el abismo de las de-
terminaciones, el ser desértico del que la naturaleza, en cuanto que no com-
porta el sello de las determinaciones humanas, es la imagen. Pero esta exte-
rioridad no conviene al objeto estético: él siempre está unificado por su
forma, y la forma es una promesa de interioridad; él conlleva en sí su senti-

...o, es en sí mismo su propio mundo, y nosotros sólo podemos compren-
...derlo permaneciendo cerca de él, retornando siempre a él. Y porque es en sí
...mismo su propia luz, es como un para-sí: existe un para-sí del en-sí, que es
...para el en-sí su asunción, una manera de ser luminoso a fuerza de opaci-
...dad, sin recibir una luz extraña y ajena que permitiese presentar un mundo,
...sino haciendo brotar de sí mismo su propia luz, lo que es precisamente ex-
...presar. Así diríamos que el objeto estético es un cuasi-objeto. Y comprен-
...deremos mejor la ambigüedad de su estado considerando ahora su relación
...con el mundo.

Notas

(1) *Système de politique positive*, III, pág. 123.

(2) Como en los efectos de «luz móvil» producidos por el «clavilux». (Acerca de este aparato puede consultarse Th. Munro, *The Arts and their Interrelations*, pág. 506 y siguientes).

(3) *Cf.*, Serge Lifar, *Traité de danse académique* pág. 215.

(4) *Ibid*, pág. 44.

(5) Por eso, como dice Gouhier «una crítica coreográfica partidaria de la danza pura denunciará siempre en el ballet de acción hasta la más bella de las herejías». *(L'essence du théâtre*, pág. 148). Desde que Noverre inventó el ballet de acción, la historia de la danza clásica es, como señala Lifar, un perpetuo titubeo entre dos grandes polos de atracción: de una parte la danza pura, objetiva, tal como se encuentra en las óperas, comedias y también en ciertas obras coreográficas; de otra parte la pantomima que pretende expresarlo *todo* y en la que la danza desempeña un papel cada vez menos importante» (*ob. cit.*, pág. 214). Pero nosotros no diremos jamás que la danza pura sea inexpresiva; simplemente es que no posee argumento alguno.

(6) *Traité de danse académique*, pág. 95.

(7) *L'esthétique de la grâce*, II, pág. 212.

(8) Convendría desde luego distinguir, entre los objetos fabricados, los objetos de uso (la casa, la parcela labrada, el lomo preparado por el carnicero) y los instrumentos (tenedor, bolígrafo, violín) que son medios al servicio de objetos de uso, como la producción lo es en relación al consumo. Pero esta distinción sólo se impone por la reflexión; y el comportamiento no es diferente ya que en ambos casos viene enseñado por la tradición y regulado por el objeto.

(9) No tenemos porqué preguntarnos aquí si la experiencia del otro debe preexistir a la experiencia de la presencia del otro en los objetos particulares. Merleau-Ponty, que plantea desde luego el problema del solipsismo en general (*op. cit.* pág. 400 y siguientes) no distingue expresamente, en el movimiento de trascendencia hacia el prójimo propio de la subjetividad, relación con el otro como singular y la relación social como «la generalización del otro» según la expresión de G.H. Mead, porque Merleau-Ponty está preocupado especialmente por establecer un paralelismo entre la experiencia del mundo y la experiencia del otro: «nuestra relación social es como nuestra relación con el mundo, más profunda que toda percepción explícita o que cualquier juicio» (pág. 415). Nos parece, como trataremos de mostrarlo más tarde, que al menos por derecho la experiencia de «lo humano» precede y orienta la experiencia con los demás. El encuentro del individuo es evidentemente lo que verifica constantemente y lo nutre la idea de lo humano; pero este encuentro sólo se comprende quizás mediante dicha idea; y esta idea se experimenta también en la experiencia más amplia de un mundo humano.

(10) Debe entenderse que esto no justifica desde luego bajo ningún aspecto el constreñimiento que una normalización como la del sistema Taylor pretende hacer pesar sobre el trabajador y de la que ya Friedmann ha denunciado su ineficacia; no sólo porque se trata de nor-

mas extrañas al individuo, sino parcialmente al menos extrañas también a la máquina, com en el cálculo de los tiempos. El verdadero aprendizaje no excluye, antes al contrario favore el ajustamiento, que cada individuo debe inventar por su cuenta, de sus propias normas con norma del objeto, mediante lo cual el individuo asume lo social, es decir la enseñanza o ejemplo que le son dados.

(11) ¿Quién no ha podido ver ejemplos, y casi insoportables, durante la guerra? Y es qu la guerra, lanzando al individuo a una aventura inhumana, en la que debe abandonar tod tras sí, lo cual inspiraba la ternura y mantenía la esperanza, invita a romper los lazos con mundo cultural, a profanar cuanto inspiraba respeto, y así es como ponía al hombre un aureola.

(12) «La semejanza de un hombre, de un animal, de una planta, no es más que una regl exterior, casi mecánica y más próxima a la industria que al arte. La naturaleza debe mostrar en la obra misma, y de manera propia, debido a las condiciones que impone una materia m sometida, una materia que conserva algo de sus formas originarias; por tanto mediante tod las condiciones del oficio que siempre, desde que se muestran, subrayan las formas y las emb llecen» (*Vingt leçons sur les Beaux-Arts*, pág. 222). Sabemos que esta idea conduce a Alain desconfiar del gusto: «Obra de mal gusto, que es quizás el gusto...» porque el gusto se com place en el ornato engañoso y se avergüenza de la naturaleza: «Pues, cuando se corta y prep ra un arbusto en formas antropomórficas o zoomórficas nos damos cuenta que se está pe diendo lo bello y se cae en el adorno arbitrario» (*ob. cit.*, pág. 184). En el extremo opuesto, industria violenta lo natural al imponerle una idea premeditada. Lo bello debe ser natura «milagro de la naturaleza que muestra y sostiene la idea»; es la gravedad misma la que da l gar a la bóveda romana y la ley del espíritu aparece como ley de la naturaleza. Toda la estétic de Alain, esta poderosa estética de la producción artística, es así un comentario a la *Crítica d Juicio*, y también a la *Política positiva* de Comte, pues para él es la Humanidad la que aparec como artista: el verdadero arte es un arte popular, el arte del hombre que está más cerca de la cosas y que sigue una tradición: «Es el albañil el que crea formas» (Système des Beaux-Art pág. 194). (Versión castellana en ed. Siglo Veinte, Buenos Aires).

(13) Veremos sin embargo que el objeto estético tiene una forma que es para él como u vestido: «Las estatuas de la antigüedad no están verdaderamente desnudas», dice Lévinas (*D l'existence à l'existant* pág. 61); por esta forma el objeto, aunque indomable, se somete a l percepción, y su existir es una existencia percibida. Tampoco diríamos que «el descubrimient de la materialidad del ser sea el descubrimiento de su informe bullir». La naturaleza estétic no es una naturaleza amorfa.

(14) *Ib.* pág. 84.

(15) *Ib.* pág. 90.

(16) *Holzwege* pág. 35 (Versión castellana «*Sendas perdidas*» en Ed. Losada, Buenos Aires).

(17) *De l'existence à l'existant* pág. 86.

(18) *Estética* I. pág. 168 de la traducción francesa de S. Jankélévitch.

(19) *Ib.* pág. 178.

(20) *L'être et la forme* pág. 121, (Hay traducción castellana: ed. Paidos, Buenos Aire 1969).

(21) *Système des Beux-Arts* pág. 194.

(22) Esta distinción entre un trabajo artístico y una obra de arte, como la que existe entre el artesano y el artista —que Alain rechaza, fiel a una estética en la que el lenguaje aún no ha bía introducido este matiz— es de hecho reciente. Arranca de la toma de conciencia del arte,

la que el arte por el arte sólo fue una primera expresión y de la que una fenomenología de la periencia estética debe estudiar e indicar sus efectos.

(23) *Système des Beux-Arts*, pág. 177.

(24) ¿Pensó Et. Souriau en Eupalinos al escribir que la catedral es «una sinfonía de for as en un espacio en profundidad, que da, a medida que nos desplazamos, arpegios de co umnas en cambiante perspectiva, o ricos acordes de bóvedas y arcos, de losas o altares»? (*La orrespondance des arts*, pág. 64).

(25) Si da al historiador ciertas informaciones acerca de la cultura de este hombre, a par de las cuales podrá deducir o saber muchas cosas, es algo distinto: ahora se trata del ser del ombre, y de su cultura sólo en la medida en que ésta expresa su ser.

(26) Esta idea, que ha hecho fortuna, ha sido expuesta ya con anterioridad por R. Aron, su *Introduction à la philosophie de l'histoire*. Ha mostrado cómo «conocernos no es cono un fragmento de nuestro pasado, ni nuestras adquisiciones intelectuales, ni nuestros senti ientos, más bien es conocer la totalidad y la unidad del individuo único que somos nosotros smos» (pág. 59), y por otra parte cómo el conocimiento del prójimo, siempre buscado por pluralidad de las reconstrucciones, «no es ni más ni menos privilegiado que el conocimiento si mismo: camina hacia una meta situada en el infinito, y a diferencia de las ciencias positi s, está siempre siendo cuestionado constantemente» (pág. 71).

(27) *Cfr.* Merleau-Ponty: «El comportamiento no es una cosa, pero tampoco es una a, no es la envoltura de una conciencia pura y en cuanto que testigo de un comportamiento, no soy una pura conciencia» (*La structure du comportement*, pág. 171).

(28) La idea de *Kundgabe* fue desarrollada, tras Husserl, por Schmalenbach, en *Phéno énologie du signe* («Signo y símbolo», pág. 52).

(29) Malraux, *Psychologie de l'art*, II, pág. 128.

(30) Artaud, *Van Gogh*, pág. 27. Artaud ha visto muy bien cómo Van Gogh es antes que da pintor: «Lo que más me atrae de Van Gogh, el más pintor de todos los pintores, es que, n salirse del tubo, del pincel, del enmarque motivacional y de la tela para recurrir a la anéc ota, al relato, al drama, a la belleza intrínseca del tema o del objeto, llega a contagiar su pa ión a la naturaleza y a los objetos de tal manera que los cuentos fantásticos de Edgar Poë, de elwyn, de Gérard de Nerval o de Hoffmann no nos dicen más cosas en el plano psicológico y ramático que sus telas de cuatro chavos». (*Ibid.* pág. 28). (Versión castellana en ed. Funda entos, Madrid).

(31) *Psychologie de l'art* tomo I, pág. 82.

(32) Es sabido que Proust ha insistido en lo que Bergson llamaba «la semejanza que tie en entre sí las obras de un mismo artista»: «Pensando en la monotonía de las obras de Vin ueil, explicaba a Albertina que los grandes literatos no han escrito nunca más que una sola bra, o mejor dicho sólo han reflejado a través de diversos medios una misma belleza que portan al mundo» (*La prisonnière*, II, pág. 225); y así ocurre tanto con la pintura como con a literatura: «Me decíais que habíais visto —continúa diciendo Proust a Albertina— algunos uadros de Vermeer y que os habíais percatado de que se trataba de auténticos fragmentos de undo, en los que siempre se descubre una chispa genial que los recrea en la misma mesa, el ismo tipo de tapiz, en la misma mujer, en la misma y única belleza; enigmático todo esto, esde luego, en una época en la que nada se parece aquélla a menos que conectemos con ella a través de sus temas o nos dejemos simplemente llevar por la impresión particular que el color roduce» (*Ibid.* pág. 238).

(33) *Cfr. La prisonnière*, pág. 235.

(34) Cuando el crítico o el experto determinan un estilo colectivo generalizando, se orien-

tan por el descubrimiento de una identidad espiritual que no es el resultado de una generaliza-
ción; la generalización sólo justifica esta identidad *a posteriori*.

(35) *Introduction à J.S. Bach*, pág. 300.

(36) Godet, en un artículo famoso que anticipaba ciertos análisis de Malraux, se admir-
de que «no haya sido examinado y profundizado este problema por sí mismo» («Tema y sím-
bolo en las artes plásticas» *Signo y símbolo*, Neuchâtel, 1946). Ciertamente, ha sido penetrad-
por la práctica de los artistas, y también cada vez más, por el gusto del público: el arte siempr-
precede a la reflexión sobre el arte. Sin embargo el problema del objeto representado, d-
«universo del discurso» de la obra, es abordado en profundidad por E. Souriau, a propósit-
de lo que llama «la existencia *reica* o cosal» de la obra de arte. Y la distinción que vamos a h-
cer entre significación y expresión, y que cruza todo nuestro trabajo, se hace eco de la o-
Souriau establece entre existencia *reica* y existencia trascendental (*Cfr. supra*, la nota final d-
capítulo I).

(37) Apenas nos atrevemos a decir que las artes del lenguaje sean representativas: dad-
que su «materia» es la palabra, afirman y sólo nos hacen ver, y describen gracias a la metáf-
ra. Pero lo importante para nosotros es que poseen una temática, una «materia-sujeto», y,
no se especifica el modo de representación, puede considerarse a tal «materia-sujeto» como
objeto representado.

(38) Touchard muestra palpablemente, respecto a la tragedia, que no existe una verdad-
ra psicología teatral: los personajes se subordinan a la acción. No se trata de que no pueda-
ser verdaderos; más bien es que si son verdaderos lo son a la manera de las normas más q-
como las realidades.

(39) Sin embargo el extraordinario alargamiento, a lo Greco, de las grandes figuras, l-
características del románico borgoñón, significa además algo más; y, por otro lado, ciertos a-
pectos de la obra responden a preocupaciones propiamente estéticas, incluso aunque no se-
personales del autor: así ocurre por ejemplo con el número y la disposición de los personaj-
que adoptan la forma del tímpano sin dejar nada de vacío.

(40) En las civilizaciones primitivas hasta las mismas artes «libres» son religiosas por a-
gún aspecto determinado: Griaule observa a propósito del arte Dogón que «aunque estem-
interesados únicamente en el arte libre (laico) no podemos dejar de interesarnos en cier-
creencias religiosas de este pueblo, ya que las materias primas que utilizan los negros no s-
tenidas como inertes» (*Arts de l'Afrique noire*, pág. 36).

(41) *Traité d'histoire des religions* pág. 41. (Existe versión castellana de ed. Cristiand-
Madrid 1974, dos volúmenes).

(42) M. Eliade muestra muy bien a propósito de las hierofanías telúricas que las intuici-
nes primarias (como la de la Madre-tierra, señora del lugar, fuente de todas las formas vivi-
tes, guardiana de las hijos, matriz donde se sepulta a los muertos para que en ella reposen-
regeneren y vuelvan a la vida) preceden en lugar de seguir a la observación positiva de los f-
nómenos: la naturaleza nunca es natural más que *a posteriori*, lo sagrado clarifica lo profan-
«Es el mito de *Tammuz* lo que revela el drama de la muerte y de la resurrección de la vege-
ción, y no a la inversa». (*Op. cit.* pág. 363). Se encontrarán puntos de vista análogos en el p-
coanálisis del conocimiento que ha propuesto G. Bachelard.

(43) *Les voix du silence* pág. 603.

(44) Esto plantea un problema que volveremos a encontrar: de manera limite se diría-
el cristiano, en cuanto que tal, es ciego para con el arte cristiano, o que, ante el arte primiti-
deberíamos dejar a un lado la ayuda de la etnología; contra esto protesta Griaule: «Nos par-
tan peligroso como absurdo separar el objeto del pensamiento de aquéllos que lo crearon, b-
car únicamente las emociones y las seducciones fundadas en las formas materiales construi-

por manos desconocidas» (*Arts de l'Afrique noire* pág. 42). Convendrá atender pronto, al me-
nos parcialmente, a esta protesta.

(45) El Renacimiento, como bien ha observado Chambers (*History of taste*, Nueva York
1932), ha inventado la figura del *dilettante*, el aficionado que disfruta de las artes por su belle-
za y no por sus enseñanzas morales o religiosas; pero la estética de la belleza, escamoteando el
problema de la verdad del arte, aún no moviliza a sus incondicionales defensores.

(46) El sentimiento, en cierta manera pascaliano, de esta ambigüedad del lenguaje cruza
constantemente el libro de B. Parain (*Recherches sur la nature et les fonctions du langage*).
Parece ser que parte de esta constatación: el hecho de que el origen del lenguaje nos es descono-
cido; en consecuencia, no podemos resolver el problema de la denominación,asegurarnos de
que las palabras tienen un referente, bien sea algo singular de lo que serían el signo natural,
bien se trate de una esencia inteligible de la que serían el signo convencional. Pero si este pro-
blema queda en suspenso, existe otra función del lenguaje, la demostración, cuyo examen nos
conduce no ya hacia un inicio inexplicable, sino hacia el fin del lenguaje. Emplear el lenguaje
para demostrar, es efectivamente invertir la relación entre la palabra y su sentido: «No es el
objeto lo que da su significación al signo, sino el signo quien nos impone la tarea de figurarnos
un objeto como su significación» (pág. 73). El lenguaje, es, pues, un programa una ordena-
ción o una promesa; expresa lo posible y no lo real, un posible que está en vías de realizarse.
De ahí surge la idea de una teoría «expresionista» del lenguaje. Parain entiende por ello que el
lenguaje, en vez de designar un objeto, tiene por función «expresarnos» (ya volveremos sobre
esta cuestión): el futuro que obra es el mío, toda vez que al hablar decido de mi mismo y me
manifiesto. A todo lo cual Parain, para conservar algún tipo de objetividad en el lenguaje,
añade la idea (remontándose a Hegel y de él a Leibniz) de que hay que enfocar la expresión en
sus perspectivas «de la humanidad en su conjunto» en vez de partir del individuo (pág. 136): al
hablar desencadenamos una aventura que nos sobrepasa y que afecta a la historia del mundo:
Icaro reencontró su propia verdad en el aviador, como Newton en Einstein. Pero finalmente
Parain no recurre a la historia para justificar la verdad del lenguaje y echa mano del expresio-
nismo que subordina esta verdad al hombre. Restituye al lenguaje su autoridad, sin volver al
problema insoluble de los orígenes, sugiriendo que si el lenguaje es una tarea para el que ha-
bla, es por ser «trascendente»; es una prueba y un juego; juzgamos gracias a él y a la vez por él
somos juzgados. Tendemos así hacia el silencio como resultado final de la prueba; parece co-
mo si para «ser» tuviésemos que establecernos en él, mientras que el lenguaje atestigua despia-
dadamente mi separación y mi finitud, introduciendo una verdad respecto a la cual medimos
nuestra falsedad, un universal que nos sirve de medida en nuestra singularidad. Se ve así el po-
der que Parain concede al lenguaje y del cual él mismo se asusta; con lo que se coloca en las
antípodas del orgullo claudeliano, que es el del Creador.

(47) *Traité de Psychologie*, II, pág. 499, ss.

(48) Por este motivo aprendemos el lenguaje al mismo tiempo que nos familiarizamos
con el mundo; conocemos nombrando, y el hecho de que el lenguaje nos sea transmitido por
la sociedad no altera esta familiaridad, atestigua solamente el carácter eminentemente social
del lenguaje. En consecuencia, lo cual puede engañar, aprendemos las lenguas extranjeras se-
gún un método analítico, considerando las palabras como señales de un código. Pero es nece-
sario subrayar que este uso reflexivo y torpe no sirve más que para los inicios, cuando en lugar
de hablar lo que hacemos es traducir porque nos referimos a nuestra lengua familiar: no toma
la iniciativa un pensamiento desnudo, sino que hay que traducir otra palabra. Sin embargo lo
importante es que gracias a ello nos vamos acercando al uso racional del lenguaje, aunque esto
sea, como dice Merleau-Ponty, más que una idea-límite *(Phénoménologie de la percep-
tion* pág. 222), que pretende subordinarlo al pensamiento. Por ello no creemos que convenga,

como lo intentan ciertos pedagogos, enseñar un idioma extranjero igual que se aprende la le
gua materna; más vale, quizás, según el método clásico, dar su oportunidad al espíritu, perm
tirle manifestar su poder, y tratar el lenguaje como una prosa vinculada convencionalmente
sentido, lo que no impedirá al espíritu encarnarse y al lenguaje convertirse en gesto, por hábi

(49) Los tests de reconocimiento muestran bien a las claras que la escritura es por sí m
ma expresiva, independientemente de la elección de las palabras.

(50) B. Parain, *op. cit.* pág. 171.

(51) Podría clarificarse la cuestión a partir de la idea de una literatura comprometid
existe así un compromiso muy general, pero altamente imperioso, en relación al cual el com
promiso político sólo es una posibilidad entre otras.

(52) Es sabido que este reproche se le hace frecuentemente a Lévy-Bruhl, en particul
por los sociólogos americanos. Hay desde luego una diferencia entre los dos ejemplos que ac
bamos de traer a colación: el niño necesita para comprender un cierto bagaje afectivo, y ant
incluso orgánico; el antropólogo necesita un cierto equipamiento mental, que le permita pe
sar en el primitivo haciéndose él mismo primitivo. Ambas experiencias son aún diferentes e
cuanto que el niño se contenta con una lectura inmediata, que no explicita al igual que tampo
co lo hace con su propio sentimiento, pero que puede experimentar muy vivamente, com
cuando abraza a su madre con todas sus fuerzas; mientras que el antropólogo busca, tras
sentido inmediato del comportamiento, el sistema general de creencias, valores y símbolos a
que tal sentido se conecta: es decir que reflexiona su propia lectura.

(53) Este rasgo nos conducirá de inmediato al problema de lo innato o de la reminiscen
cia, y, una vez más, a la imaginación en su función metafísica.

(54) Distinguimos, no obstante, entre una caricia distraída y una caricia apasionada, en
tre una emoción fingida o una sincera: es que el gesto mismo se convierte en lenguaje, recibe
estatuto de signo, siendo capaz de objetividad y quizás realiza, con distinta intencionalidad
las mismas funciones que una palabra pronunciada con acentos diferentes.

(55) *L'être et la forme* pág. 186.

(56) *Les voix du silence*, pág. 523.

(57) Podríamos distinguir un cuarto aspecto, que convendría mencionar en primer lugar,
y que respondería a lo que E. Souriau denomina «la existencia física», es decir, «el cuerpo d
la obra de arte» *(op. cit.* pág. 46); pero este cuerpo pertenece a la obra de arte en tanto que co
nocida, no al objeto estético en tanto que percibido.

(58) *Cfr. Visuell wahrgenommene Figuren*, 1922.

(59) *La psychologie de la forme* pág. 61 y 67. (Existe versión castellana de la ed. Psiqué,
Buenos Aires 1971)

(60) Por ello no nos parece legítimo comparar, como lo hace Conrad (en «Das aesthetis
che Objekt», *Zeitschrift für Aesthetik*, 1904, pág. 401) lo decorativo con lo musical bajo pre
texto de que ambos juegan con elementos simples, uno con líneas y planos, el otro con soni
dos. Ya que, de la línea al sonido, o mejor de la línea ornamental a la línea melódica, hay gran
trecho: la primera, en cuanto que sólo ilustra una ley impersonal de construcción, no posee la
plenitud sensible del sonido. Y Conrad reconoce por otro lado que lo decorativo no aboca co
mo la música a un «objeto absoluto».

(61) *Oeuvres littéraires*, I, pág. 63. Encontramos la misma idea, que es quizás punto de
partida de la pintura abstracta, en Baudelaire: «Un cuadro de Delacroix, colocado a excesiva
distancia para poder juzgar cómodamente sus contornos o la calidad más o menos dramática
del tema, nos penetra ya de una voluptuosidad sobrenatural. Parece como si una atmósfera
mágica hubiese venido hacia nosotros y nos rodease... y el análisis temático, cuando nos apro

amos nada quitará ni nada añadirá al placer primitivo cuyo origen está más allá y más le
de cualquier pensamiento concreto» (extracto de *Les peintures murales de Delacroix à
nt-Sulpice*).

(62) *La psichologie de la forme*, pág. 190.

(63) *L'être et la forme*, pág. 189. Aunque, según la definición propuesta de lo bello, y
Hersch no rechazaría sin duda, querer la existencia y querer la belleza del objeto estético
n una sola y única cosa.

(64) *Ibid*, pág. 164.

(65) *Ibid*, pág. 69.

(66) *Ibid*, pág. 164 y siguientes.

CAPÍTULO V

OBJETO ESTÉTICO Y MUNDO

Hemos hablado de un mundo del objeto estético. Pero ¿acaso el objeto estético no está en el mundo? Lo hemos confrontado con una serie de objetos y hemos dicho que se encuentra entre ellos: la catedral en el corazón de la ciudad, el poema en la biblioteca, el cuadro en una sala de exposición. Sin embargo ¿si el objeto estético no «es» enteramente *como* los otros objetos, se puede decir que está *con* ellos? ¿Cuál es exactamente su situación, y cómo puede estar en el mundo si él es al mismo tiempo principio de un mundo? Antes incluso de que intentemos describir esta situación, sospechamos que ya de por sí es ambigua.

¿Cuál es en efecto este mundo donde buscamos el sitio del objeto estético, y quién garantiza a nuestros ojos la realidad de cada cosa que se inscribe en él? Es el conjunto de los objetos percibidos, pero desde luego no como sería conocido por una ciencia capaz de «sobrevolarlo», sino tal como nos es dado en el horizonte de todo objeto percibido y como horizonte de todos los horizontes: el fondo sobre el cual se perfilan todas las figuras, que nos asegura a la vez la verdad y la flaqueza de la percepción, porque toda cosa es a la vez real e inagotable en él. Pero si el mundo es medida de realidad, es porque no es solamente espectáculo y está más allá del espectáculo, sino que también es teatro de nuestras acciones o de nuestros proyectos; todas las cosas se refieren a él en nuestras apreciaciones, bien que nos solliciten o las desalienten, las toleren o las eludan: medir la distancia de las galaxias, es todavía evocar un viaje posible. Ciertamente, la mirada que

lanza Kant sobre el cielo estrellado no es la de Icaro; la contemplación est
tica no es exactamente la percepción por la cual el cuerpo piensa lanzarse
alguna aventura; pero no es tampoco imaginación o ensueño, y su obje
exige ser percibido. Por eso aparece siempre sobre el fondo del mundo;
percepción no puede sino recortarlo más netamente por la atención exclu
va que ella le dirige, como hace el espectador en el teatro; pero la fasci
ción no es tal como para que todo el contexto sea totalmente abolido, p
esto sería soñar y no percibir.

Sin embargo el objeto estético aparece en el mundo como no sien
del mundo. Tiene el ser de una significación: el signo está en el mund
donde se nos ofrece como signo; pero ¿dónde ubicaremos el significado,
sentido que tienen para mí las palabras del poema, los gestos del bailarí
la proporción perfecta del templo griego, las figuras hieráticas de los baj
relieves egipcios? ¿hay acaso que situarlos en un cielo inteligible, un mun
de ideas transcendente al mundo de las cosas? Ahora bien, lo propio d
objeto estético, radica en que la significación es inmanente al signo, y qu
da apresada por él en el mundo de las cosas. Si la significación fuese pr
piamente inteligible y si el signo fuese para ella un instrumento necesar
aunque, a pesar de todo, indiferente, sería posible separar signo y signific
ción y exilar la significación a otro mundo abierto al entendimiento y no
la percepción, digamos un mundo de objetos ideales. Si, por el contrari
la significación fuera una significación natural, fundada sobre alguna co
nexión empírica que la percepción pudiese descifrar (como un dolor de art
culaciones significa un cambio de tiempo), significado y significante pert
necerían los dos al mundo natural abierto a la percepción sin que sea nec
sario separarlos. Pero aquí el signo no anuncia la significación, ya que es
significación; y esta significación no goza de una claridad intrínseca,
una evidencia lógica como la que el racionalismo otorga a las naturalez
simples o a las verdades eternas, que harían del signo un medio puramen
convencional y como inventado de repente; esta significación sólo tie
una evidencia sensible, en el interior de la percepción del signo.

Y a la vez, el signo portador de esta significación reivindica un stat
propio: está en el mundo, pero parece que niega el mundo, como si no p
diese acomodarse enteramente a una existencia contingente y efímera. Es
un poco en el mundo como el prójimo, como un individuo cuya expresió
nos toca y a veces nos convence porque no indica solamente el ser de u

jetividad sino la posibilidad de un mundo que irradia esta subjetividad:
onrisa de la madre anuncia al niño que hay un mundo sonriente, son-
nte porque alguien le sonríe. El prójimo es el comienzo de un mundo,
o este mundo no es más que el mundo donde el otro tiene su sitio. Pues
es la paradoja del mundo, que se ilumina para cada uno con una luz
pia, que aquí es la de la sonrisa, allá la de la blasfemia, o más bien que
mundo) es esta luz que cada uno proyecta según su propio modo de
-en-el-mundo» y no obstante es también el lugar común, la luz de todas
uces, el horizonte de todos los horizontes; cada uno es apresado en él, y
embargo él es apresado en cada uno y sólo en el límite vendría a ser el
ndo de nadie, el en-sí que no sería para-mí. En tanto que reflexiono, es-
mundo es mío y se apaga conmigo; en tanto que vivo, soy sobrepasado
él, apresado en él como un ratón en una trampa; y quizás una reflexión
daderamente transcendental se añade de nuevo a esta primera afirma-
n al descubrirme «en situación». Así mi relación con el mundo y el mun-
mismo son ambiguos; yo tengo mi mundo en el mundo, y sin embargo
mundo no es sino el mundo. Y de la misma forma podemos hablar de
mundo del objeto estético; no hay más que *el* mundo, y sin embargo este
jeto está preñado de *un* mundo propio. Se comprende pues que el objeto
ético no esté en el mundo natural como los otros objetos. Y esto es lo
e tenemos que mostrar antes de describir cuál es su mundo.

I. — El objeto estético en el mundo

a) El objeto estético en el espacio. — El objeto estético aparece a
imera vista como la figura privilegiada sobre un fondo de objetos usuales
os cuales está unido, pero de los que se separa. El cuadro decora las pare-
y se sabe cómo los pintores modernos han tomado en serio este oficio;
estatua decora el templo o el parque; la música se escucha en un salón de
nciertos preparado a tal efecto; incluso la lectura solitaria se desarrolla
ciertos lugares marginalmente concebidos; de hecho un verdadero lector
lee a sus poetas favoritos en el tren, como tampoco colgaría un cuadro
su cocina, o no pondría una escultura de mármol en un ángulo que la
ulara. Pero ¿cómo se destaca el objeto estético?

Cuando, en la percepción de los objetos ordinarios, una figura se des-
a sobre un fondo, esto quiere decir que un objeto particular reivindica

su autonomía, que este tintero sobre mi mesa puede ser desplazado, que el dibujo de este papel puede ser considerado aisladamente y en caso de necesidad reproducido sobre otro papel; en una palabra que el mundo está compuesto de objetos distintos y que, en el plano mismo de la percepción, se presenta como «en una estructura fibrosa». Pero no deja de ser un mundo que me es dado con los objetos, y por así decirlo antes que ellos, pues los objetos que mi mirada o mi mano distinguen se destacan sobre una totalidad inagotable de la que no pueden ser radicalmente separados. El fondo es aquello gracias a lo cual se anuncia el mundo como fondo de todos los fondos. La idea cosmológica es vivida como la experiencia, inmediata en toda percepción, del horizonte inmanente a todo objeto real, por el cual este objeto se da como real y accesible al situarse en el mundo. El fondo es la garantía de la forma porque el mundo es la garantía del objeto. Y el objeto que se perfila sobre el mundo, lejos de negarlo, lo llama y lo confirma: es real por el mundo, no solamente porque su silueta se destaca sobre él, sino porque es generado y como alimentado por esta reserva insondable de seres; toda su densidad le viene de ahí, de este fondo de noche y de silencio: parodiando a Nietzsche, casi diríamos que es un ser de lejanías (1). Y el determinismo no será más que la explicación y la justificación intelectual de esta experiencia primera, mostrando cómo el objeto está ligado a los otros por determinaciones que se acercan cada vez más al infinito. Así la distinción de la figura y del fondo consagra en la percepción a la vez la independencia del objeto que asegura las apreciaciones de nuestra técnica, y la relación necesaria de este objeto con un mundo que lo constituye como objeto. Pero la dificultad de conjugar la independencia y la unión del objeto se incrementa si el objeto tiene más independencia y parece tomar la iniciativa de esta unión: este es el caso del ser viviente, que se distingue del medio y se une a él por su propio movimiento, desplazándose; mientras que objeto inerte es aquello que yo puedo desplazar.

Y este es también el caso del objeto estético: rehusa, más enérgicamente que la cosa, dejarse integrar, por la percepción y por la acción, en el mundo cotidiano. Primero, comporta a menudo un fondo que le es propio, compuesto de objetos explícitamente destinados a ser sus heraldos y guardianes, y a inspirar el respeto a la obra. Así el cuadro exige un marco que lo separe de la pared, y a veces un museo que lo separe del mundo cotidiano. Y de la misma forma el drama o la comedia exigen un salón aislado y com-

pletamente centrado sobre el espectáculo, vuelto hacia él para mostrarlo y preservarlo a la vez, como la iglesia «atrinchera» al fiel secular para ponerlo en presencia de Dios (2). El entorno aquí parece una frontera más que un intermediario; la percepción estética es invitada a aislar al objeto más que a enmarcarlo con los otros.

Este objeto exige en efecto que reconozcamos su autonomía. Nuestra percepción debe instituir para él un fondo que le sea propio: esta zona de espacio o de tiempo, de vacío o de silencio que la atención circunscribe como un nimbo. Por ejemplo, el silencio que precede a la audición o la manera de instalarnos para leer al abrigo de cualquier distracción: «Quiero leer en tres días *La Ilíada*, así que ciérrame bien la puerta, Corydón»; al igual que se construye un museo para la pintura o un teatro para el drama, nuestro comportamiento crea el medio espiritual de una atención ferviente. Y sin embargo este medio no es captado como resultado de nuestras precauciones o de nuestro recogimiento; es tan inseparable del objeto estético que parece serle propio: el silencio que se hace en la sala cuando la batuta del director de orquesta se eleva o al ser dados los tres toques, no es un silencio que el público haga al callarse, es un silencio que la obra aporta como su mensajero; es parte de la obra como el marco del cuadro, y es percibido como un objeto, el inicio mismo del objeto estético, al igual que se percibe también el silencio de la selva o el silencio de la noche. De igual forma, la soledad, la calma, el confort que buscamos para leer se integran en la obra, como el cetro, el cortejo y la solemnidad del acto se integran en la majestad real. Este medio espiritual es menos el fondo sobre el cual se destaca el objeto que la iniciación de este objeto mismo, el aura de su presencia. Es más, nuestra presencia misma está también integrada en la obra: espectadores, somos los actores del objeto estético. En la medida en que la obra implica ceremonia —y se sabe la importancia que da Alain a este aspecto de las artes— no sólo la atención del público es requerida para suministrar a la obra su fondo espirutual, sino también la presencia misma de este público para darle su fondo material: una sala medio vacía es tan insoportable como un público desatento. Así se manifiesta ya la ambigüedad de la relación de la figura y del fondo, y el carácter tentacular del objeto estético: estetiza los alrededores al integrarlos en su propio mundo, hace de ellos las provincias de su reino, los servidores de su poder.

Es este, en efecto, para el objeto estético un medio más de separarse de reivindicar su autonomía, un medio más seguro, pues el marco no aisla jamás completamente: el muro está siempre presente alrededor del marco y la ciudad alrededor del teatro; y es más, ciertas artes no pueden tener marcos materiales. De todas formas, la percepción tiene dificultad para aislar el objeto estético del campo perceptivo. Las artes temporales, en rigor, tienen una duración propia, la cual ya veremos que le confiere una independencia más manifiesta y una interioridad más sensible; se puede escuchar la música o un poema cerrando los ojos. De igual forma las artes cuya significación es más elocuente, como las artes del lenguaje, nos arrastran más fácilmente a su mundo propio y nos hacen abandonar las riberas de lo cotidiano. Sin embargo las artes espaciales permiten menos esta separación: el objeto espacial ocupa su sitio en el espacio cotidiano, por su peso material y su estructura de cosa. ¿Cómo va a afirmarse entonces el objeto estético?. Anexionando esta vecindad indiscreta y ejerciendo sobre ella su irrealeza estética. Consideremos, en efecto, un monumento: el castillo de Versailles. Le doy la vuelta, entro en él, lo visito; efectúo alrededor de él esta especie de danza sagrada, por las avenidas que me abre; adopto a su respecto una multiplicidad de puntos de vista, de los cuales algunos son privilegiados y otros insignificantes, hasta el punto que diría que lo veo perfectamente desde la esplanada, o desde el verde césped o desde cualquier otro punto donde me sitúe. Mientras que la música o el teatro me transportan sobre un tapiz mágico y me depositan en otra parte que no es el mundo, el edificio me fija al mundo al mismo tiempo que se anuncia como objeto del mundo. Sin embargo, se destaca sobre una tela de fondo. ¿Cúal es?. Es este parque desde donde yo lo contemplo, o lo veo a través de las ventanas; esta ciudad que es a su imagen, este cielo sin igual en el que se enmarca. Pero este parque no es exactamente un decorado asociado al monumento; mientras que el decorado anuncia la entrada en el mundo de la obra en la que tiene su razón de ser, y la separa por este medio del mundo natural, el parque se une al mundo natural por todas las raíces de los árboles; es un verdadero parque, que tiene su verdad en el mundo de las potencias vegetales y de las estaciones, al cual manda obedeciendo, surgiendo de la selva que le rodea y le rinde homenaje. Así enmarca el castillo a la naturaleza, lo opone en el mundo, como hace la plaza con sus tilos y su fuente de piedra para la iglesia de la aldea, o la llanura majestuosa para las agujas de Char-

BIBLIOTECA DEL

tres. Pero entonces se opera una metamorfosis: al enmarcarse en el mundo en lugar de separarse de él, la obra arquitectónica se anexiona este mundo y lo estetiza. Por la magia del castillo, en Versailles, el parque, y el cielo, y la ciudad, reciben una cualidad nueva; no puedo ya percibirlos como objetos ordinarios (3). Incluso la historia, de la que quizás me habla el monumento, es elevada a la dignidad estética: su verdad no está ya en el comentario que se puede hacer de acontecimientos cuyos mecanismos se complican al perderlos de vista, sino que está en la imagen —imágenes de la Corte, imágenes de un mundo preciosista, de ceremonias bien reguladas, de actitudes nobles como las de las estatuas— que da una clara visión del pasado y rechaza los escrúpulos del historiador. La obra se convierte en el sujeto de los objetos en los que reina, imanta el medio como hace, según Sartre, la mirada del otro: todo converge hacia ella y se transforma por ella. De la misma manera la pared es magnificada por los cuadros que están ahí colgados, como la isba es santificada por el icono; sin duda esta pared está unida a los otros muros, a la casa, a la ciudad, tiene el mundo por fondo y encuadra el objeto estético en el mundo. Pero, desde el momento en que es estetizado por la presencia de la obra, cesa de pertenecer al mundo: ya no la percibo como pared de la habitación, formando tabique, masa resistente donde puedo poner clavos o colocar una puerta; es una pared absoluta, inmarcesible, intangible: está también separada del mundo. Pero, ¿por qué no sucede lo mismo con las otras paredes y con la casa vecina?. ¿Dónde se para la influencia mágica del objeto estético?. Simplemente allí donde se detiene la mirada, porque el objeto estético, con sus dependencias, es solidario de la mirada. Es estético lo que cuenta estéticamente para la mirada. Pero ¿los límites de la estética son acaso exactamente los de la mirada? Cuando en un ballet aislo un instante, con la ayuda de mis prismáticos, a tal bailarín, sé bien que subrayo arbitrariamente un elemento del espectáculo, como también si me distraigo de la visión para concentrar mi atención en la música; y de la misma forma sé que el monumento, el parque o el cielo no caben completamente en mi campo perceptivo presente. Como el objeto ordinario, el objeto estético desborda la mirada, aunque se dé como totalmente presente. Pero es no obstante la mirada, una mirada al menos posible, quien le asigna los límites de su influencia, pues es por la mirada por lo que el objeto es estético. Por lo demás, si es inútil querer señalar exactamente estas fronteras, es porque no son objetivables: el objeto estético se separa del

mundo menos erigiendo fronteras en el interior del mundo que negándolo en bloque, negando como mundo incluso lo que le integra al mundo. Cuando estoy en el teatro, el mundo cotidiano que volveré a encontrar a la salida está cargado de inexistencia; todo lo que no es cómplice del objeto estético o está al servicio de la experiencia que me propone, es puesto entre paréntesis, y todo lo que me recuerda la realidad, diríase que aparece como inoportuno y desleal.

Tal es pues la relación del objeto estético con su entorno. El mundo real no puede ser totalmente abolido por nosotros, pues soñaríamos el objeto estético en lugar de percibirlo. Estamos frente a él a condición de estar en el mundo, de sentirnos apresados por lo dado como inagotable, de estar seguros de que el suelo, desde luego, no se derrumbará bajo nuestros pies, que no acabaremos jamás de experimentar en él su dureza; esta conciencia sorda de un horizonte indeterminado nos garantiza la presencia del objeto estético. Y él nos es presente únicamente a condición de situarse en algún lugar del espacio donde todas las cosas se presentan ante nosotros en su radical exterioridad. Las separaciones necesarias por las que solicita nuestra atención son una forma de integrarlo antes que de aislarlo: no existe marco alrededor del cuadro que no sea captado como un intermediario entre la pared y él, nada en blanco hay sobre la página que no sea percibido, ni silencio que no sea escuchado. Pero estas separaciones mismas, y todo el contorno al que aluden, son convertidos por la obra en su propia sustancia. El objeto estético ejerce un imperialismo soberano: irrealiza lo real al estetizarlo.

Pero siempre es a condición de encarnarse como aparece en el mundo y, al mismo tiempo, como realiza su ser; prueba de que le importa al objeto estético estar en el mundo, y precisamente porque no existe lo sensible, sentido inmanente a lo sensible, más que para las cosas del mundo. Y no obstante él no está ahí más que guardando sus distancias; algo en él rehúsa al mundo. Lo veremos mejor al considerar el destino del objeto estético en el tiempo, después de haber atendido a su situación en el espacio; veremos ahora el mismo esfuerzo para liberarse de su condición de cosa, y todo lo que en él expresa este esfuerzo.

b) El objeto estético en el tiempo. — ¿Cómo se comporta el objeto estético en el tiempo? ¿No será como en el espacio, dominándolo y rehusándolo a la vez, insertándose en él de mala gana?. Pero, antes que nada,

¿de qué tiempo se trata?. En primer lugar, porque la obra es el producto de un hacer, del tiempo humano de la historia: todo objeto estético es «un monumento histórico». ¿Cómo se sitúa en la historia? Menos por su cuerpo, que pertenece al tiempo de las cosas, que por su forma y su sentido, por lo que el hombre percibe en él y lee sobre él, por lo que él dice del hombre y lo que el hombre dice de él. Y su relación con el tiempo tiene la ambigüedad de la historicidad.

Por un lado, la obra ofrece un valor para la historia. Solicita la intervención del historiador que le asigna una fecha, y le une tan bien a esta fecha que querría explicarla por ella, haciendo de la obra a la vez el producto y la ilustración de su tiempo, en particular cuando es anónima, pues no ofrece entonces otro punto de apoyo para la explicación más que su relación con la época, en la medida en que se pueda fechar: la explicación es del mismo orden que cuando explicamos la obra por su autor. Y precisamente de lo que se trata es de explicarla; se renuncia a entrar directamente en relación con el objeto estético, no se presta atención a la especificidad de la obra. La explicación tampoco nos lleva más allá de lo que hay de más exterior y de más insignificante en ella: ciertos detalles técnicos, o quizás la elección temática. Pero el ser mismo de la obra, aquello por lo cual pudiera ser una obra maestra, escapa al determinismo histórico al que se la quería someter: el que Ingres y Delacroix sean contemporáneos, o Debussy y Frank, o Valéry y Apollinaire, ya es suficiente para mostrar los límites de una exégesis histórica. Sin embargo la obra continúa perteneciendo a la historia durante toda su vida. Pues hay una vida de las obras, como dice Ingarden: el objeto estético, así como es fechado por el gesto humano que lo ha creado, también es arrastrado por las miradas humanas al tiempo de la historia, y conoce una fortuna diversa según la intención de estas miradas y según su aptitud para captarlo; según las civilizaciones, el objeto estético muere o renace, se eclipsa o rejuvenece, y también según los nuevos objetos estéticos que surgen en la historia para orientar la percepción estética: el arte negro renace gracias a Picasso, así como también Picasso es fecundado por el arte negro. Algo semejante ocurre con el público, por la tradición que transmite, por las metamorfosis que opera, enriquece o empobrece la significación del objeto. Y en fin, también los intérpretes: cada nueva puesta en escena no es solamente una epifanía, es un descubrimiento, y a veces un baño de Juventud para la obra. Así es como ciertas obras envejecen y

otras rejuvenecen según la voluntad de la historia. ¿Cambian realmente? Es suficiente que su público o sus servidores hayan cambiado: el objeto estético sólo aparece con su concurso. Sin duda hay una verdad intemporal de este objeto, pero éste es el destino de su esencia singular: el de «fenomenalizarse», de darse a sus guardianes, como dice Heidegger, que no pueden serle siempre fieles más que transportándolo a su propio mundo, entregándolo a las vicisitudes de la historia. Pero conviene observar que en esta historia que lo arrastra, el objeto estético logra al menos llevar una vida relativamente autónoma: así como su creación no se explica enteramente por las circunstancias que la rodearon (ni incluso por la psicología de su autor), su futuro no se explica tampoco enteramente por el contexto histórico. A través de los remolinos de la historia general, el arte parece encabezar siempre una historia para sí mismo, o al menos cuyas relaciones con la historia general no están fijadas por un determinismo estricto (4). Sin embargo, ni en la historia, como tampoco en el mundo, el objeto estético es capaz de reivindicar una independencia total: no tiene vida propia más que en y por la historia, porque los hombres que lo han hecho o que lo perciben están también en la historia.

Pero precisamente el objeto estético es histórico también en cuanto que si se deja, no sin resistencia, arrastrar y explicar por la historia, también expresa a su vez, de alguna forma, la historia. La actitud crítica que tiende a explicar la obra por la historia está provocada por el objeto estético mismo que conlleva su edad y nos habla de la historia, de la época en que nació. ¿Qué dice de ella?. No gran cosa, pero quizás esencial «El *Museo imaginario*, dice Malraux, es el canto de la historia, no su ilustración (5)». Sin duda, tendríamos de las civilizaciones desaparecidas una idea muy diferente si no conociéramos su arte; y esta idea que nos da su arte puede anticipar y orientar las investigaciones del historiador: hemos conocido el arte sumerio cuando se llamaba todavía caldeo, antes de que fuera circunscrita la civilización de Sumer; «una apremiante poesía emana de aquellas zonas oscuras que retroceden ante la historia, mucho antes de que la historia las haya alcanzado» (6). Pero poesía no es conocimiento, y lo que la historia enseña puede, si no desmentir el testimonio del arte, al menos limitarlo a lo que seguramente es: el testimonio de un hombre que puede también estar en guerra con su época y no ser necesariamente su heraldo. El historiador futuro, si quiere juzgar nuestro tiempo sobre nuestro arte, ¿qué idea

tendrá, según que se vuelva hacia los Premios de Roma o hacia las Galerías de arte abstracto, hacia Valéry o hacia los surrealistas?. Incluso este artista que el objeto estético nos manifiesta, sabemos que no es el artista real, sino aquél que le pertenece. Y esto mismo ocurre con su época, con la diferencia de que la época en la obra nos es menos presente que su autor, porque la época sólo se hace presente a través de él y como aquello que, se supone, lo ha hecho posible: de Lulli o de Mansart, tal como se revelan en su música o su arquitectura, pasamos al gran siglo francés; el hombre gótico, del que ignoramos el nombre, pero que responde (para nosotros) al estilo gótico de la misma forma que Mansart a Versailles, exige su edad gótica, y el hombre del Bénin una civilización del Bénin. Y quizás ésta sea la verdad de una época, como lo es respecto al autor que la obra nos muestra, si la verdad de una época reside en lo que ha hecho o en aquello más noble que ha permitido hacer. Pero el historiador no la juzga así, y tiene razón: un hombre puede ser juzgado según su obra y justificado por ella; una civilización no puede serlo por las obras maestras de su arte: la verdad del Gran Siglo está tanto en la miseria de los obreros que perecieron desecando los pantanos de Versailles como en el esplendor del palacio, como la verdad de la Edad Media está tanto en sus pestes como en sus catedrales. Sin embargo es bueno que prestemos oído a la voz de las catedrales: si es *la verdad* de quien dirigió las obras, es *una* verdad de la Edad Media, como diría Malraux, cuanto de musical hubo en ella.

Así la obra nos habla de su tiempo de la misma forma que nos habla de su autor, y este tiempo no es otra cosa que el autor generalizado: es el tiempo de un estilo, en la medida en que, a través de un estilo individual, se dibuja un estilo colectivo, es decir que el estilo «tiene» un tiempo. El hecho de así darnos, aunque sólo sea parcial y sublimada, una figura del hombre histórico, hace posible un humanismo estético, que será incluso inevitable, en cuanto que el objeto estético es histórico y portador de testimonios sobre el hombre: sobre su autor, y, a través de él, sobre la civilización que lo ha inspirado, especialmente (y esta observación vale también para la historia) en las épocas de fe, cuando el artista, por muy personal que se sienta, incluso a veces con rebeldía, no pone en cuestión su cultura sino que la testimonia, aunque sea sin saberlo. Blanchot parece reprochar discretamente a Malraux el haber abandonado a medio camino el tema del Museo imaginario que debió conducirle a considerar el arte verdaderamente en sí mis-

BIBLIOTECA

mo, como un universo cerrado, ordenado a sí mismo, impermeable a todo valor extraño y animado por una duración propia marcada por sus descubrimientos y sus metamorfosis, y haber forzado por el contrario las puertas de este universo, reintroduciendo en él los valores de la cultura y las figuras de la historia, para hacer de él «no ya el templo de las imágenes, sino el de las civilizaciones, de las religiones y de los esplendores históricos» (7). Esta sospecha nos parece injusta. Lo que es verdad, es que «Malraux se interesa por la pintura, pero, como es sabido, se interesa también por el hombre; salvar lo uno por lo otro, no ha podido escapar a esta gran tentación» (8). Pero ¿por qué hablar de tentación como si se tratase de un pecado o de un error? ¿Acaso el cuidado de rendir justicia al arte moderno y a la concepción moderna del arte (que, además de manifestarse a través de este arte, ha permitido la resurrección y la confrontación de todas las artes del mundo) es incompatible en un humanismo?.

Blanchot no puede sugerirlo más que en nombre de una metafísica del arte emocionante, pero equívoca: el arte no puede ser un absoluto excluyente de todo otro valor y de toda significación humana e histórica más que a condición de no estar «en ninguna parte», y de que «la obra sea su propia ausencia». Ahora bien del hecho de que el arte —y esto es evidente— se despliega fuera del mundo, en la ausencia del mundo, ¿se puede concluir que «su tarea es la de satisfacer la ausencia, y no sólo la ausencia del mundo, sino la ausencia como mundo» (9)?. Y ¿en qué consiste esta ausencia? «Sólo la ausencia es eternidad». Blanchot parece esperar que, para saltar a la eternidad, la obra se suicide reduciéndose a manchas de colores en la que el cuadro se destruye. Pero ¿debe renunciarse a la obra para sacrificar la al arte? ¿Por qué se quiere que «el arte se vincule con la nada y con la ausencia»? Volveremos a encontrar esta ontología negativa del arte cuantas veces nos interroguemos sobre el ser del objeto estético (10). Lo que Blanchot llama ausencia ¿no puede ser lo que hay de inagotable en la obra, lo que sus metamorfosis testifican, lo que hay de indefinidamente exigente en el arte y que su historia muestra? La ausencia sería entonces el reverso de una presencia, y la nada, la expresión de la plenitud del ser. Si no, ¿con qué derecho evocar la nada a propósito de la obra? ¿Cómo refutarle a Malraux que la obra sea fundamentalmente creación? Este otro mundo que sí conlleva no es la nada, es la negación del mundo cotidiano, negación que hay que situar muy positivamente a cuenta del hombre y en la raíz de lo hu-

mano. Y si esta negación implica la nada, hay que entenderla en el sentido en que la entiende Sartre; no es una nada que afecte al objeto estético.

No se puede pues negar que este objeto sea real e histórico; tampoco puede aceptarse que se aisle completamente de la historia creando en su lugar una historia propia que sería solamente la de sus metamorfosis y que procedería únicamente de su ser, de lo que el arte es por esencia «inquietud y movimiento», como dice Blanchot. Por todo ello es portador del testimonio de esta historia en la cual se inserta, y no solamente de la época en que ha sido creado, sino quizás también de las épocas que atraviesa y en las que desarrolla una vida propia.

Pero hay más. No hay historia humana sin un devenir de las cosas. Si la obra está prendida en el tiempo humano, es porque también ella pertenece al tiempo de las cosas de acuerdo con aquella parte de sí misma que es cosa-en-el-mundo. Pues, si el tiempo sólo existe para una subjetividad capaz de temporalizar, y en rigor para un objeto capaz de abrir una historia, inversamente la subjetividad está en el tiempo con los objetos que están sin historia. El mundo es siempre el núcleo del tiempo, de un «tiempo natural que está siempre ahí» (11), y que nos arrastra antes de que lo constituyamos. (De la misma manera que el objeto estético está siempre latente en la obra antes de que yo le dé cumplimiento al percibirla, de la misma forma también que el mundo es mundo en-sí antes de ser mundo mío o para-mi). La obra dura pues con las cosas en este tiempo que no es aún temporalidad porque «no es vivido» por una subjetividad, como el drama de su presencia en el mundo y como su impulso hacia un porvenir, pero que es al menos repetición y reiteración, y que imprime su marca sobre las cosas. En este tiempo de las cosas, el objeto estético cambia y a veces perece.

Pero ¿cómo? Parece, una vez más, que la obra tenga la fragilidad de las cosas, y sin embargo no sufre exactamente su destino común, no se altera ni perece como ellas, al menos en lo que tiene de estético. ¿Cómo, pues, el objeto estético es vulnerable? Una catedral es destruida por el rayo, como ha ocurrido tantas veces en la Edad Media, la biblioteca de Alejandría es incendiada por Omar, o las novelas de Miller quemadas en Filadelfia, los frescos del Palacio de los Papas estropeados por la caballería napoleónica: las mil formas bajo las cuales la obra de arte sucumbe en los remolinos de los acontecimientos ¿no son equivalentes? Es necesario sin embargo distinguir: un libro condenado y quemado puede ser todavía editado secretamen-

te y circular bajo mano; sobrevive a su destrucción con tal de que un solo ejemplar sea salvado; una pintura no lo puede hacer, pues no hay de ella más que un solo ejemplar. Aquí se confirma la distinción que nosotros hicimos entre el objeto estético y el cuerpo de signos en el que (las obras que necesitan ser interpretadas) se inserta y se perpetúa. Es esta distinción la que nos permite comprender cómo el objeto literario es casi invulnerable: mientras quede un ejemplar del libro, la destrucción de todos los otros no le afecta. Pero ¿y si este último ejemplar es mutilado o destruido? La obra puede todavía sobrevivir en la memoria de alguien, y reaparecer en el momento en que sea recitada o representada: prueba de que no está en tal soporte más que interinamente, con plena posibilidad de ser engendrada de nuevo y reaparecer. Y es, precisamente porque el objeto estético es diferenciable de su soporte, por lo que no es alterable en sí mismo: no envejece (12), no se transforma en ruinas: desaparece solamente si su soporte lo abandona; o se convierte en otro si este soporte es mutilado por algún accidente. Los fragmentos de obras sobre papiro mutilado no son ya «la obra misma», ni lo son tampoco los extractos, incluso metódicamente elegidos; aunque puedan en rigor instruirme sobre tal obra, no la manifiestan en sí misma. De hecho, tales fragmentos constituyen un objeto estético nuevo: un verso o un movimiento melódico aislados pueden ser bellos por sí mismos, como también puede ser bello un color, por su frescura o su intensidad, o como una línea puede serlo por su simplicidad o su completud (sobre esto se funda el arte decorativo); la belleza es entonces, como dice Hegel, la unidad abstracta de la materia sensible, de la que la pureza es el principal criterio (13). Pero esta belleza abstracta de un elemento, que permanece en estado de elemento no puede constituir un objeto estético, pues ya veremos que el objeto estético implica una totalidad; y sin duda el elemento mismo no puede ser calificado de bello a menos que se presente en él una totalidad: en el sonido la diversidad de sus armonías, en el color el conjunto del espectro, como decía Goethe, en la línea la variedad pura del espacio que recorre. De igual forma un verso o una frase melódica son ya, de alguna manera, una totalidad, pero todavía no con la autoridad de la obra íntegra (14). Por tal motivo los extractos no son más que aproximaciones a la obra, mejores que un resumen, porque pueden conservar un cierto carácter estético, pero menos que las ruinas, que conservan la huella de la forma total impuesta por el arte creador. Así la obra perece si todos sus soportes

coinciden en sufrir graves mutilaciones o desaparecen; la obra no muere lentamente como las ruinas, sino totalmente. Pero el cuidado que pone la cultura en preservar los signos que la contienen (como en multiplicar las ejecuciones o las reproducciones) satisface esta exigencia del objeto estético que quiere perdurar, tanto frente a los embates del olvido, como frente a las fuerzas destructivas de la naturaleza, sin sufrir la suerte común de las cosas.

En cuanto a las obras plásticas, su vulnerabilidad se vincula a su corporeidad. Ligado por su cuerpo a las cosas y al curso del mundo, el objeto plástico se envejece y desgasta con el tiempo. De un edificio quedan ruinas; de una escultura también, pues la estatua es siempre mármol o piedra, y las cualidades de la materia no son indiferentes a su belleza, como tampoco es indiferente ver la piedra tallada directamente del natural o cortada en vivo, según su propia textura; de la pintura también, en la medida al menos en que esté unida a la arquitectura (15); piénsese en *La Cena*, en los frescos reproducidos en el Palais de Chaillot, e incluso en los Rembrandt hoy en día restaurados; y quizás podamos hablar un día también de las «ruinas» del film. Pero si el objeto estético es su cuerpo, también es otra cosa y algo más que su cuerpo: el monumento es de piedra, pero no es simplemente piedra; la pintura no se reduce a la tela cubierta de una imprimación sobre la que se depositan productos químicos: una vez depositado sobre la tela el color pierde su nombre industrial y su naturaleza química, al menos para nosotros, aunque no sea así para el experto que limpia el cuadro: es color visto y no color fabricado, y visto como color de un objeto, el rojo del tapiz o el alzul del cielo. Por difícil que sea distinguir el objeto estético de su cuerpo, más difícil quizás que diferenciarlo de su soporte, el ejemplo de las ruinas nos va a permitir captar esta distinción al menos para las artes plásticas, demostrándonos que en el momento mismo en que la obra se altera por su cuerpo, se afirma como más que cuerpo.

Las ruinas, en efecto, dicen mucho, y se sabe hasta qué punto ciertas épocas han sido sensibles a su lenguaje. Ciertamente, en primer lugar, nos enseñan que el objeto estético es también una cosa de la naturaleza, sometida a las vicisitudes del devenir cósmico. Sin embargo, en este desgaste mismo del objeto, descubrimos que no es un objeto como los demás. De entra-

da las ruinas no se convierten pura y simplemente en naturaleza: siguen siendo un objeto estético, que despierta en nosotros sentimientos nuevos suscitados por el espectáculo del tiempo. El desgaste testifica el pasado, y, el objeto se refuerza entonces con el mismo respeto espontáneo que los gerontócratas experimentan a la vista de los ancianos, los clásicos ante todo lo antiguo, y los coleccionistas a la vista de las cosas viejas. Este objeto que ha atravesado las épocas para llegar hasta nosotros es emocionante; participa de la profundidad del tiempo de la que surge; su prestigio le viene a la vez de la seducción de lo lejano, al que el hombre es siempre sensible porque la lejanía es como una imagen del original, y del poder que tiene de ilustrar el tiempo sobreviviéndolo y sobrepasándolo. Los astros, las rocas, no son verdaderamente temporales: son solamente lo que son, un presente opaco y ciego; si sirven para medir el tiempo, es porque tienen una especie de inmovilidad: cosas sin edad, son los puntos fijos de referencia a partir de los cuales el entendimiento puede reconstruir el tiempo objetivo pieza a pieza. Por el contrario, las ruinas, como las personas, tienen una edad: su pasado se lee en su presente, no son de aquí y vienen de otra parte, son históricas en cuanto que cuentan ellas mismas su historia; es suficiente que consientan, como en el Cid, «dejar hacer al tiempo», del que llevan en su carne los estigmas. Pero para que una ruina sea todavía estética, evidentemente es necesario primero que el objeto inicial lo sea: una casa funcional en ruinas no es bella, no tiene edad porque no tiene estilo, es decir, no tiene fecha de origen asignable, como tampoco lleva la marca de su autor. Pero es necesario asimismo que el objeto que lleva esta fecha manifieste también que ha afrontado el tiempo: el más bello edificio destruido y no «moldeado» por el tiempo, muere sin haber envejecido (16); los escombros no son comprensibles. Frente a esto, el tiempo nunca violenta al objeto; por el contrario la necesidad exterior a la que permite ejercerse, hace surgir y aparecer la necesidad inmanente del objeto, sus líneas de fuerza, sus aristas, sus proporciones; el objeto estético se conserva en las ruinas porque se desgasta según sus propias normas, y sin desfigurarse. Por este motivo la restauración, cuando es visible, escandaliza siempre: se necesitan muchas precauciones para luchar contra el tiempo. ¿Con qué fin restauramos si el objeto estético continúa apareciendo en la ruina, como el templo en la columna o el castillo en la torre, e incluso con más intensidad, si el tiempo, en vez

de obrar al azar, revela mejor la esencia del objeto descubriendo su esqueleto? Los frisos medio borrados de los templos griegos manifiestan de forma captable el ritmo del movimiento, los torsos de Apolo mutilados expresan todavía nobleza. También les gusta a veces a los escultores imitar la acción del tiempo al tallar un busto, un torso o una mano. Al hacerlo de esta manera apuntan al mismo efecto que realizan los avatares temporales: reinsertando al objeto representado en el estado de cosa natural, le dan una imagen nueva, a la vez más cerrada y más expresiva: una mano que, en el taller de Rodin, brota de una piedra informe, es más sorprendente que la mano que completa un brazo, con su ser de liana o de araña, esta naturaleza cosal con que aparece, como por contraste, expresa su verdadero destino al servicio de un cuerpo animado. De la misma forma ¿dónde mejor que en estos torsos basálticos, parecidos entre sí, y separados de sus miembros, aprendemos que el pecho cobija el *tymos* platónico, sede del valor y de la cólera?

No está prohibido concluir de la verdad de estas ruinas artificiales las de las ruinas reales. Pues la acción del tiempo, además de cuanto por sí misma ya subraya (en una verdadera estilización, es decir creando o marcando un estilo) las líneas de fuerza del objeto representado, también hace surgir, al integrarlo al mundo, una imagen tanto más significativa cuanto más inhabitual; y sabemos que lo propio de la experiencia estética es desconcertar nuestros hábitos cotidianos para obligarnos a una percepción inédita. Sin duda, llega un momento en que el objeto estético acaba por deshacerse: todo encaja en el juego, como dice el poeta, y el objeto estético desvirtuado se convierte en un objeto sin más. Y se puede decir que se convierte en tal porque de alguna forma ya lo era, porque la naturaleza, en él, estaba mezclada con el arte tan profundamente que su dualidad no aparece más que en el momento en que el arte se borra. Pero si a pesar de todo la ruina puede ser, durante mucho tiempo, un objeto estético, es precisamente porque el objeto estético, sin dejar de ser naturaleza, es además otra cosa y más que naturaleza. Y suponemos ya de qué se trata: de la forma, que consagra su ser estético mientras persiste.

Esta forma, sobre la cual no hemos acabado de interrogarnos, que es como la esencia singular, pero sensible, del objeto y confiere al objeto algo

de la eternidad propia de la esencia (17), es precisamente lo que las ruinas hacen aparecer: una verdad del objeto que tiene necesidad del cuerpo material para manifestarse, pero que no se deja identificar con este cuerpo. Y es esta misma forma la que, en las obras que son ejecutadas, se manifiesta en todas las nuevas encarnaciones que recibe, y que cada interpretación se esfuerza en representar, pero que no crea, antes al contrario respeta. La forma, podría decirse, es lo que hay de verdadero y de inmutable en el objeto estético, a pesar de las interpretaciones a las que está sometido, y aunque realmente no pueda prescindir de ellas; es lo que aparece invenciblemente como idéntico a través de interpretaciones diferentes, es lo que hace que el objeto sea el mismo objeto bajo el cuerpo recambiable que reviste. Dicho de otro modo, la forma, es la verdad del objeto estético; y goza de la virtud de intemporalidad que es propia de la verdad, de la verdad en tanto que ser de lo verdadero y no en tanto que acontecimiento producido en una historia: porque también es necesario que la verdad aparezca. Pero precisamente la verdad del objeto estético no puede aparecer más que en lo sensible, en el ser ahí inmediato de la naturaleza. De manera que esta verdad, absolutamente ligada a su aparecer, solidaria de su expresión, es más bien temporal: no hay ningún refugio para ella en un cielo inteligible. Por su forma, el objeto estético es intemporal, pero dado que su forma es forma de un cuerpo, está consagrado al mundo y al tiempo.

Comprenderemos mejor que pueda estar en el mundo de manera ambigua, como esta primera descripción nos lo ha sugerido, considerando ahora el mundo que le es propio. Aquí se nos revelará una vez más su diferencia con el objeto ordinario: este objeto aparece sobre el fondo del mundo; es del mundo de donde recibe su ser, es por el mundo y en el mundo en donde conectamos con él; sólo disfruta de una relativa independencia y la percepción se asegura de ello captándolo siempre en su contexto, y el entendimiento buscando constantemente fuera de él su significación, atravesando el tiempo y el espacio a partir de él. Por el contrario, el objeto estético fuerza la atención y la atrae de nuevo sin cesar a él, porque se da como no siendo del mundo, sino constituyendo su propio mundo; lo que Heidegger dice del mundo: *Die Welt weltet*, podría, incluso con mayor derecho, decirse de él. Incluso si no rompe completamente, si continúa siendo una cosa del mundo, y una cosa percibida como cosa del mundo, transciende su condición de cosa al oponer al mundo su mundo.

II. — El mundo del objeto estético

Vamos, pues, a verificar y a desarrollar lo que la confrontación del objeto estético con el objeto significante ordinario nos ha sugerido ya. El objeto estético no significa a la manera de un libro de historia o de física, ni tampoco a la manera de una señal; no se dirige ni a la voluntad para advertirla ni a la inteligencia para instruirla; muestra y a veces no se muestra más que a sí mismo, sin evocar nada de lo real. Y, en todo caso, no pretende imitar la realidad (aunque una cierta estética se lo prescriba); el artista auténtico, si se inspira en lo real es para enfrentarse a ello y rehacerlo: incluso cuando celebra la Creación le hace la competencia o, como Claudel, no disimula en absoluto que colabora con ella y la completa. Significando, el objeto estético, no está al servicio del mundo, sino que encabeza el mundo que le es propio. ¿Con qué derecho hablamos aquí de mundo?. Intentaremos explicitarlo más tarde: nos limitamos ahora a describir simplemente.

Pero ¿qué es este mundo? ¿Es sólo una porción del mundo real transpuesto a la obra?; es decir ¿lo que la obra representa? ¿El mundo de Balzac, se reduce al mundo de los Nucingen, de los Vautrin o de los Chouans? ¿El mundo de Roault es el de los payasos, de los jueces y de las crucifixiones? Y entonces ¿cuál sería el mundo de Mozart o de Chopin? Precisamente, cuando nombramos el mundo del objeto estético por mediación de su autor, subrayamos la presencia de un cierto estilo, de una manera singular de tratar el tema o de utilizar lo sensible para la representación: el maestro de obras románico y el maestro de obras del gótico tienen el mismo empeño; quieren ambos edificar la casa de Dios: pero *¿Saint-Séverin* y la *Sainte-Chapelle* producen la misma impresión? ¿Cuántos pintores han evocado la crucifixión? De Rembrand a Rubens es el mismo Cristo, pero no es el mismo cristianismo. Por el contrario cuando Giraudoux nos muestra a Bardini o Electra, cuando Bach escribe las cantatas o un concierto, cuando Goya pinta una fiesta o una pesadilla siempre nos dan acceso al mismo mundo (18). Incluso a veces con la presencia de este mundo identificamos la obra, con tanta seguridad como por el estilo, puesto que, también, este mundo propio participa del estilo.

Y esto basta para advertirnos que este mundo no puede ser descrito según las normas válidas para el mundo objetivo o incluso para el mundo re-

presentado. Este mundo del autor está expresado y no representado. Tiene relación, como vamos a verlo, con el mundo representado, pero no se confunde con él, puesto que dos temas diferentes pueden igualmente participar del mismo mundo, ya que Fedra y Atalia, que viven ante nosotros en escena, pero en dos mundos diferentes, se conectan no obstante al mismo mundo raciniano. Tampoco es fácil describir qué sea este mundo, por sensibles que seamos a su presencia, tanto más cuando el objeto estético se introduce en él. No es un mundo de objetos identificables; no se puede explorar ni sobrevolar porque no se tiene la distancia suficiente a este respecto. En verdad, es menos un mundo que una atmósfera de mundo, en el sentido en el que decimos que una atmósfera está cargada o llena de tensión; lo que designamos con esto es una cierta cualidad de los objetos o seres, pero que no les pertenece en propiedad, porque no son exactamente ellos quienes la determinan; es como un principio superior e impersonal (decimos también hay electricidad en el aire o, como cantaba Trénet: «hay júbilo»), que se encarna en los individuos o en las cosas. Un poco como la conciencia colectiva, en los momentos de efervescencia, que gobierna las conciencias individuales: bien sea o no un principio de explicación, es en todo caso una realidad que experimentamos vivamente cuando penetramos en el grupo. Al igual que una sombría selva: nos parece que tanta sombra no es el resultado de las penumbras sino que, al contrario, la sombra ha suscitado las cimas frondosas y el entrelazamiento de la espesura, con toda su masa vegetal y su húmedo misterio: el bosque nos impide ver el árbol e incluso el bosque es visto a través de su atmósfera. Pero aquí la atmósfera remite de nuevo al mundo real de los hombres o de las cosas. En el caso del objeto estético ¿a dónde remite su atmósfera? No es una cualidad del mundo real, sino del objeto en sí mismo. El mundo del objeto estético es un mundo interior a este objeto, y así es como hay que describirlo, para poder inmediatamente pasar a interrogarnos, sin más recesos, acerca de su coeficiente de realidad y en torno a su verdad en relación al mundo real. Al mismo tiempo que se pone un mundo, el objeto estético parece excluirse de lo real o convertirse en su propia sustancia: no puede comprometernos en su mundo más que desviándonos del mundo, incluso si no lo abandonamos completamente, si el entorno es siempre *mitgemeint*; puesto que, por un lado, no interesa que la percepción se convierta en sueño, y no hay percepción a menos que estemos en el mundo; y por otra parte, el objeto estético mismo debe ser

real para dominarnos y arrastrarnos al mundo que nos abre y que es su más alta significación.

a) El mundo representado. — Para concebir este mundo, conviene captarlo en su oposición, pero también en su muy estrecha relación, con el mundo propiamente representado. ¿No es acaso una tentación el identificarlo con el tema de la obra?. Consideremos, pues, primeramente este mundo representado (*19*). A primera vista, se impone a nuestra atención y parece ser la sustancia misma de la obra. Pero ¿constituye verdaderamente por sí mismo un mundo? ¿Se alza el objeto representado hasta esta dimensión? Lo propio del mundo, de hecho, es estar siempre abierto, remitiendo, de nuevo, indefinidamente de objeto en objeto, haciendo retroceder todos los límites: inagotable reserva de seres que testifica cuantitativamente lo indefinido del espacio y del tiempo, pero que simboliza también los mitos de una potencia creadora inagotable o el eterno retorno de las formas y las especies. Sin duda, el mundo puede ya pre-sentirse en el más humilde objeto, desde el momento que constatamos que no podemos enteramente coincidir con él, que en su presencia misma se nos escapa por algún lado y que se vincula a un más allá de sí mismo que no podremos jamás recorrer o dominar enteramente. Bajo este punto de vista, el objeto estético, si lo considero como una cosa, testifica al mundo; pero para que el mundo tome forma ante mis ojos es necesario que me ponga a explorarlo o que mi mirada se pierda en el horizonte, que tenga algún contacto con lo indefinido. Ahora bien, ¿puede el objeto estéticamete representado aportar un mundo representado? Sí y no. La representación, incluso si no imita, tiende a sacar el objeto de su marco, a conferirle (a falta de la plenitud por la cual el objeto real se acomoda al mundo como aquello que le rodea y lo prolonga) el poder de evocar el mundo en el cual podría situarse.

Leo una novela; los personajes evolucionan delante de mí, y adquieren por virtud del arte una cierta densidad de ser, una cierta consistencia; los siento presentes como me es presente la cara escondida del cubo, gracias a la cual el cubo es más que un espectáculo superficial y se encuentra inviscerado en un campo perceptivo. Estos personajes viven por sí mismos en un mundo del que experimento tanto su espesor espacial y temporal como su estilo propio (*20*). El arte del novelista, por otra parte, puede discurrir por diferentes caminos: puede representar el mundo de las cosas y de los acon-

tecimientos, el medio cósmico y humano, como una realidad independiente y originaria, una especie de Gran Ser, a la manera de Comte, donde los individuos son atrapados, a veces, como en una trampa, y de la que reciben, en todo caso, su destino según el lugar que allí ocupan: así procede a menudo la novela clásica, aunque se limite a pintar el medio sólo con ligeros toques y reserve el centro de su atención a los rasgos psicológicos. Se puede, por el contrario, según una óptica completamente diferente, subordinar el medio a los individuos o a un individuo privilegiado cuya conciencia se convierte en centro de referencia, sin que en sí misma se refiera a nada más; así es como procede comúnmente, la novela contemporánea. Es posible, también, combinando ambas ópticas, obtener, de alguna forma, un mundo que presente una densidad cósmica por el entrelazamiento de muy diversos puntos de vista, como si su sustancia estuviera hecha de múltiples aventuras, decisiones, temores o esperanzas: tal parece ser la técnica particular de Dos Passos o de Sartre. De todas formas, no hay héroes más que en contacto con un mundo. Concebir un héroe de novela, no sólo es reconocerle esta opacidad, esta plenitud, este secreto propio de toda conciencia, es también desarrollar su relación con un mundo que, a la vez, es para él, según la ambigüedad propia a la condición humana, un correlato y un destino. Este mundo viene sugerido por indicaciones dispersas en la obra, y de las que no cesamos de hacer la síntesis (pero no a la manera del juicio que confronta y reune) dado que cada indicación se da, por pequeña que sea, como un detalle que destaca en el conjunto, y que otros detalles vendrán a corroborar, sin que el conjunto sea jamás reducible a la suma de los detalles, como Balzac parece a veces creer. Es en este sentido como las indicaciones de la novela son verdaderamente indicaciones significantes: dicen siempre más que su sentido literal, a la inversa que las ideas claras y distintas, cuya significación es rigurosamente coextensiva a los signos. Es posible, después de esto, que el arte del novelista (de todo artista) consista en elegir, tanto separar como relacionar, pues sólo tiene que ser muy pródigo en apariencias o mantener sutilmente indefinidos los horizontes; de todo ello retendrá solamente lo que le interese. Lo que retenga deberá ser suficiente como para abrirnos un mundo, del que fácilmente aceptaremos que ciertos aspectos estén muy claros mientras otros permanecerán en la sombra; no obstante siempre existirá la apariencia de mundo. Esta mezcla de lo implícito y lo explícito, se aproxima a la imagen del mundo percibido.

De este mundo, el mundo representado posee también a su manera, la armadura espacio-temporal. Espacio y tiempo cubren aquí una doble función; sirven no sólo para abrir un mundo, sino para ordenarlo objetivamente, para hacer de él un mundo común a los personajes y a los lectores. Aunque se refieran como centro de referencia a un personaje que los vive, tienen también un sentido para el lector: gozan de suficiente objetividad como para que el mundo representado pueda ser identificable y objetivo, a la manera del mundo real del que es imagen; pues, si el mundo representado puede ser representado como vivido, ordenado a una subjetividad central, con la que el novelista se identifica (en lugar de asignarle desde lo alto un sitio en un mundo impersonal) es necesario que este mundo esté sometido a las exigencias de la representación, y que aparezca con la objetividad suficiente como para que el lector pueda orientarse en él. En la novela, el espacio y el tiempo transfieren a lo representado la objetividad de lo real. Aparecen, en efecto, según las normas de la objetividad: incluso si se trata de una alfombra voladora o botas de siete leguas para recorrer distancias, tales distancias son medibles, y nosotros lo sabemos. París está a igual distancia para el héroe de la novela y para el viajero real; sin duda este espacio puede ser determinado por la impaciencia del héroe o también por sus medios de locomoción, pero, como para el viajero real, sólo a partir de datos objetivos podremos hacernos una idea de su impaciencia o comprender las ventajas del avión. De igual forma, el tiempo del mundo representado imita al tiempo del mundo real, hasta llegar a reproducirlo en las novelas que exploran el monólogo interior, donde el tiempo de la lectura y el tiempo de la historia contada coinciden de alguna forma (21). Incluso el tiempo de las leyendas o de los mitos se aproxima a la apriencia del tiempo real al entrar en juego héroes comprometidos en una aventura. Y lo más corriente es que, al igual que en el espacio, el tiempo de la novela haga alusión al de la historia objetiva; la narración se desarrolla entre fechas que están en el calendario, y se refiere a acontecimientos que están localizados en la historia como en la geografía. Del mundo real al mundo representado hay al menos ósmosis, incluso para los novelistas que han abandonado la ilusión naturalista. Y sin embargo —se dirá— las técnicas de expresión del tiempo varían considerablemente, y ciertos novelistas las usan muy libremente con el tiempo objetivo. Desde luego, pero no se trata simplemente de que se desvíen del tiempo del mundo real y pretendan inventar otro tiempo para el

mundo que representan, es más bien porque la noción de un tiempo real es ambigua y permite tratamientos, como explicaciones, muy diversas. Entre el tiempo objetivo y el tiempo vivido, entre el tiempo-espacio y el tiempo-duración, el proceso es siempre abierto; al menos el tiempo puede ser descrito y contado según estas dos perspectivas, de las cuales una se ordena a la causalidad de las cosas, la otra a la espontaneidad de una conciencia. El novelista puede, pues, elegir los medios que le parezcan más propios para indicar el tiempo según que se refiera a la historia de una conciencia o a la historia del mundo; pero siempre, cualquier opción que adopte, intentará restituir al tiempo, en el mundo que representa, el aspecto que tiene ante sus ojos en el mundo real. Nunca puede enteramente sacrificar la expresión del mundo objetivo: incluso si este tiempo no es más que un tiempo objetivo y no tiene derecho, por consiguiente, a una prioridad ontológica, a pesar de todo será el único medio disponible para acceder a un tiempo subjetivo y, es más, a un aspecto necesario de la duración. Un novelista como Faulkner, que maltrata la cronología (según el gesto simbólico de Quentin rompiendo su reloj) para revelar la inanidad de un presente, que es siempre el doble de un pasado y que sólo adquiere sentido basculando a su vez en el pasado, no puede impedir que el lector ponga orden para así reconocer y dar un sentido objetivo a las categorías vividas del antes y del después; y él mismo debe suministrarle para ello los medios, aunque no sea más que por el empleo de los modos gramaticales. Gracias a que, de algún modo, la armadura objetiva del tiempo vivido puede ser siempre reconstituida, lo representado parece tener el espesor de un mundo.

Ocurre lo mismo en todo arte representativo. Cada uno coloca en primer plano ciertos objetos privilegiados y pone tras ellos una tela de fondo que a la vez les da, por contraste, más consistencia y al mismo tiempo sugiere lo indefinido de su mundo. Sin duda este fondo puede ser él mismo minuciosamente representado, como en las novelas de Balzac o en las telas de los primitivos flamencos, o en los castillos que se rodean de un jardín a la francesa; el arte no puede descuidar nada que no haya premeditado. Esta misma precisión confirma un esfuerzo para asociar el mundo al objeto representado, para incluirlo en el marco de la obra. Esfuerzo inocente, dirán algunos: un fondo uniformemente coloreado, un decorado isabelino pueden ser suficiente ¿para qué sirve entonces sobrecargar al objeto estético querer rivalizar con lo real? Es que el decorado, y particularmente en el teatro, cumple una doble función, de las cuales una puede ser subrayada más que la otra, pero ninguna de ambas debe ser descuidada: encuadra y limita el objeto estético en su cuerpo sensible, y, por otra parte, da al objeto representado una aureola de mundo.

En el espectáculo como en la novela, en efecto, los personajes que viven delante de mí son también solidarios de un mundo: la hija de Minos se halla en medio del tenebroso universo dionisíaco del que triunfa el héroe fundador de ciudades, escapado del Laberinto, pero que acaba entregándola a los dioses infernales. Este mundo no es sólo un mundo que conozco, es un mundo que veo: Fedra se mueve en un decorado, pero este ambiente significa más de lo que representa; detrás de este palacio, que un simple pórtico sugiere, existe, para el espectador, la ciudad de la que a veces, entre bastidores, sube el rumor, y está también Grecia entera con sus riberas lejanas (no más lejanas para mí que para Fedra) donde Teseo, sano y salvo, desembarca. Pero no es necesario (y es imposible) que esta geografía fabulosa se presente a nuestra vista, es suficiente con que sea sugerida al espíritu por las indicaciones del texto: la significación queda principalmente confiada a las palabras. Se podría, aquí, apuntar una comparación entre el decorado en el teatro y en el cine. En el teatro, son las palabras las que dominan al decorado y le dan su verdadera profundidad. No es en absoluto necesario que este decorado reproduzca toda la ilusión; es suficiente con que guíe la mirada; no tiene que competir con el objeto dramático; no está autorizado para componer por sí mismo un objeto estético autónomo, pictórico o arquitectónico. Los colores, por vivos y agradables que sean, no tienen en absoluto la dignidad de la materia pictórica auténtica: se pinta con la técnica elemental del pintor de paredes. Y el decorador no tiene por qué emplear piedra, sino cartón y escayola. El decorado, en principio, no tiene significación más que en relación al texto al que debe de ilustrar (22). Es decir que el mundo de la obra dramática está presente en el espíritu tanto como en los sentidos; a los sentidos, les es suficiente una alusión discreta que compense sus esfuerzos y les sirva de estímulo; no es necesario desde luego que la mirada se desvíe del actor; el decorado es antes un ropaje para el actor que una referencia geográfica: Una de sus funciones (se ha podido ver en el decorado que Christian Bérard ha compuesto para *Don Juan*) es la de ayudar al reparto del espacio técnico, coordinando los gestos del actor y el desarrollo de la acción: el decorado es para el actor lo que el estadio es para el atle-

ta o la pista para el caballista. Y al mismo tiempo, cierra el espacio de la escena, lo separa de los bastidores más radicalmente que de los espectadores; es al objeto teatral lo que el marco para el cuadro, como decíamos hace un momento del fondo. Esto es particularmente sensible en el ballet donde los bailarines componen, sea por sus actitudes, sea por sus agrupamientos, figuras plásticas, que a menudo sirven de fondo a un solo o a un dúo, y que de por sí tienen necesidad de semejante marco para realizarse y producir su efecto: el decorado es el marco de la representación antes de ser el del objeto representado, limita el espacio coreográfico antes de abrir el espacio del mundo donde, en el ballet representativo por ejemplo, se desarrolla la acción; algunas cortinas son suficientes para ello, a menos que no esté el decorado también más estrechamente asociado con el objeto estético.

El decorado del film es diferente. Ciertos planos pueden separarse como si se tratase de cuadros diversos, y a veces hasta inspirarse concretamente en obras pictóricas, de manera que el decorado es principalmente el medio de encuadrar la composición: el cuidado de la composición se impone más o menos explícitamente en todo arte visual; la arquitectura destaca en ello. Pero la vocación del cine, respondiendo a sus posibilidades técnicas, es la de utilizar todos los recursos de la imagen para ampliar el campo de la representación a las dimensiones del mundo: el mundo representado puede así conseguir, sobre todo en los exteriores, la envergadura, si no la precisión, que le dan Van Eyck o Breughel en sus telas. El decorado asume esta misión tanto mejor cuanto que la palabra se lo permite gustosamente, toda vez que no podría tener en la pantalla la importancia que tiene en la escena: lo que el texto dice la pantalla puede siempre mostrarlo. Esto no significa, desde luego, que el precio del decorado se mida por su capacidad ilusoria. De hecho, el cine ha recogido todos los artificios de la perspectiva que la pintura había abandonado: el efecto de *trompe-l'oeil* destaca entre todos. El colmo del arte es, muy a menudo, montar un pueblo en un ángulo de un estudio, con maquetas de inmuebles de tamaño violentamente decreciente con objeto de obtener una perspectiva intensa, y si es preciso hacer circular en segundo plano personas, entre casas de dimensiones reducidas, se emplearán niños disfrazados con mostachos cuya talla se adapte a las medidas de las maquetas. ¿Podrá continuarse hablando de arte con tales artificios? Sobre este punto, el cine, tan empeñado a menudo en copiar al teatro, podría inspirarse en su lección, y (sin llegar a instalar la concha del

apuntador en un ángulo de la imagen) acordarse que el arte no debe jamás tener vergüenza de sus medios y de sus límites. El film puede ampliar nuestra visión sin pretender engañarla.

Es decir que, incluso cuando se emplea para asociar un mundo a la acción representada, el decorado debe seleccionar, sin pretender mostrar demasiado. Y, lo que es más, siempre es, de alguna forma, un marco: el mundo que evoca, lo limita a las dimensiones del objeto estético, lo cierra tanto como lo abre. De este modo el mundo representado, si es una imagen del mundo real, sólo lo es como imagen inevitable y voluntariamente mutilada: así, lo que la obra nos ofrece de este mundo, es justo lo necesario para situar a los personajes o puntualizar la acción; pues su propósito no es exactamente representar un mundo, sino más bien destacar en él algún objeto determinado y significativo, en el que se centra y al que nos somete incansablemente. Mientras que en la percepción práctica el horizonte es como un desafío que hay que aceptar (como un interrogante al que el conocimiento responderá por una investigación que, paso a paso, irá haciendo retroceder) el mundo que es la tela de fondo del objeto estético, en lugar de solicitar nuestra atención, la remite al primer plano, a lo esencial: aquella Creta humeante por la sangre del Minotauro no nos interesa más que para comprender a Fedra; el pueblo que se despliega hasta un horizonte fabuloso detrás de la *Vierge au Chancelier Rolin*, no espera de nosotros más que una mirada marginal (como el paisaje de peñascos situado detrás de la *Gioconda):* únicamente está ahí para rendir a la Virgen el mismo homenaje que nosotros debemos rendirle. Por eso el mundo representado no es verdaderamente un mundo por sí mismo en el sentido en que lo es el mundo real: no puede competir con este mundo mientras se reivindique y se le aplique la norma de la objetividad, en tanto que en él se busque únicamente la imagen o la interpretación del mundo real, a su vez concebido como un mundo objetivo y medida de toda objetividad. Si el objeto estético nos ofrece un mundo, es de otra manera y según un modo que debe ser común a todas las artes, representativas o no.

b) El mundo expresado. — De entrada, el mundo representado no permite sin más hablar de un mundo de la obra como original y singular. Sin duda es este un mundo distinto del mundo real, con toda la distancia que separa lo real de lo representado; pero, a pesar de todo, imita este mundo real, aunque sea de forma fantástica, pues siempre compone obje-

tos identificables, con la ayuda de elementos tomados de lo real, como lo han demostrado acertadamente estudios llevados a cabo sobre la imaginación creadora. Por este motivo las obras que no se basan en la expresión ponen toda su ambición en copiar lo real. Si, por el contrario, al nivel mismo de la representación, la obra rehusa la imitación y constituye una creación original, se debe al cuidado que pone en ser expresiva, y es (como luego se verá), en tal caso, el mundo expresado el que «imanta» al mundo representado.

Es más, el mundo representado no es, de hecho, verdaderamente un mundo. No se basta a sí mismo, es indeterminado. No sólo por ser representado y no real, sino por ser incompleto; la obra únicamente nos ofrece datos dispersos; aunque la obra se preocupe de ello y por precisas que sean las descripciones, siempre existirá un *más allá*, al igual que hay una tercera dimensión ausente del cuadro que la imaginación intenta vanamente colmar prolongando y enriqueciendo la apariencia. Sin duda, esta indeterminación es lo propio de tal mundo: es lo que siempre se oculta y no puede ser totalizado, posibilitando un perpetuo progreso o un trabajo de Sísifo; el espacio y el tiempo, que son su osamenta, son también el principio de su indeterminación. Pero hay que añadir algo a esta cosmología negativa. Pues ¿cómo va a ser posible hablar de un mundo si estamos abocados a este desorden infinito, siempre saltando de un objeto a otro? Es necesario que, de algún modo, partamos de la idea de una totalidad posible, de una unidad de lo indefinido. Ahora bien, en el mundo objetivo que la ciencia intenta dominar, se puede pensar que la idea de tal unidad procede del principio mismo de unificación: lo que asegura la unidad del mundo (lo que permite pensar un mundo) es que todas las cosas están igualmente sometidas a las condiciones de la objetividad; lo que determina lo indeterminado es, por lo menos, el hecho de que sea indefinidamente determinable. ¿Arranca verdaderamente de este punto la idea de mundo? Nos lo preguntaremos, pero en todo caso, no puede serlo para la idea de un mundo propio al objeto estético, ya que no percibimos el objeto estético bajo el signo del determinismo confiando al entendimiento el cuidado de buscar así indefinidamente la unificación. Son las obras fallidas (las que no ofrecen más que una representación incoherente) las que precisamente encomiendan al entendimiento el cuidado de ordenar los elementos que proponen. Por el contrario, las verdaderas obras, aunque desconcierten al entendimiento, llevan en ellas

principio de su unidad, de una unidad que es a la vez la unidad percibida de la apariencia, cuando la apariencia esta rigurosamente estructurada, y la unidad «sentida» de un mundo representado por la apariencia, o más bien emanada de ella, de manera que lo representado significa en sí mismo esta totalidad y se convierte en mundo.

¿De dónde proviene esta unidad por la que lo expresado puede «tener figura de» mundo? Lo sabemos ya: del hecho de que se exprese la conciencia del artista; pues sólo existe expresión cuando lo es de una subjetividad (por este motivo podemos identificar el mundo del objeto estético y el mundo del autor: el autor, tal como la obra lo revela, garantiza todo cuanto la obra revela). La unidad de la atmósfera es, pues, la unidad de una *Weltanschauung*, su coherencia es la coherencia de un carácter. Esta *Weltanschauung* no es una doctrina, es más bien la metafísica viviente en todo hombre, la manera de ser en el mundo que se revela en un comportamiento. No nos extrañemos por tanto de que pueda ser traducida en un mundo, el mundo del objeto estético; pues, de hecho, y lo volveremos a decir, cada hombre irradia ya un mundo: el hombre alegre desarrolla como un ámbito de alegría en su entorno; de otro diremos que destila aburrimiento; y esto es cierto hasta el punto de que los objetos usuales pueden cambiar su fisonomía a nuestros ojos según la presencia de una persona u otra. Pero mientras ordinariamente estos hechos expresivos quedan inciertos, al igual que el mundo que manifiestan, el objeto estético expresa con más fuerza y precisión el mundo del artista, y le da a la vez volumen y unidad.

Este principio superior de unidad le viene, pues, al objeto estético por ser capaz de expresión, es decir por significar no solamente representando, sino (a través de lo que él representa) produciendo sobre quien lo percibe una cierta impresión, manifestando una cierta cualidad que el discurso no puede traducir, pero que se comunica al despertar un sentimiento. Esta cualidad propia de la obra o de diferentes obras de un mismo autor, o de un mismo estilo, es una atmósfera de mundo. ¿Cómo se produce? Por el conjunto del que emana: todos los elementos del mundo representado, según el modo de su representación, ayudan a producirla. Volvamos a tomar prejemplo de la novela. Evoca un mundo: a su manera monta un decorado hace evolucionar en él a sus personajes (con la reserva de que, salvo en ciertas novelas de estilo clásico que no se han liberado por completo de la teatralidad, el decorado sólo es tal para nosotros; para el personaje, única-

mente es un medio al que está ligado de modo dialéctico). Pero este decor
do, estos personajes, los acontecimientos que se cuentan con rasgos más
menos fundamentales, son elegidos por el novelista, resaltados sobre lo
definido de una historia o de un análisis, para producir un cierto efecto
conjunto. Poco importa además la intención expresa que presida esta el
ción: que el novelista haya querido desmontar los resortes de un carác
mostrando al héroe sometido a diversas pruebas, que haya querido pint
un fresco o simplemete contar una historia, ya que siempre, si la obra es
lograda, surgirá una unidad trascendente al detalle de las representacione
en unos casos, esta unidad procederá menos de la unidad de un carác
que de la unidad de una vida, de este indefinible parecido que tienen ent
sí los actos de un mismo hombre, así como las situaciones en que está co
prometido y las oportunidades que le ofrece el mundo; en otros casos, pr
cederá de una cierta presentación, de un cierto ritmo común a los acontec
mientos, de un tipo de mundo que acaba por suscitar un estilo de vida y
de un estilo de vida que promueva un tipo de mundo: como el hormigue
de insectos desatinados en un universo incoherente en Dos Passos, en Zol
la crueldad indiferente de un universo regido por leyes que ninguna prov
dencia promulga o revisa, en Balzac la proliferación de un mundo que e
voluntad; en otros casos, la unidad procederá del ritmo mismo de la histo
ria como si brotara de la respiración ardiente o apacible de un mundo que a
veces se endurece fatalmente: como en las novelas cortas de Maupassant
En todos los casos, las elecciones del novelista se justifican por un resultado
idéntico: producen un cierto efecto de conjunto, al igual que el que obtienen
los pintores, (siendo esto tan evidente que no requiere más explicación) por el
rigor con que acoplan entre sí los elementos de dibujo, valores y colores.

Lo que acabamos de decir del decorado, puede repetirse también a la
luz de esta idea de la unidad de la obra. Si el decorado contribuye a suscitar
un mundo, no es sólo ampliando siempre las perspectivas de la representa
ción, dando un horizonte a los objetos representados al mismo tiempo que
un marco a los actores; a la vez que asume esta indispensable función, pue
de asociarse más estrechamente a la obra al participar en la función expre
siva. Pensemos en un decorado como el de Christian Bérard para *les Bon
nes*: una habitación, con todo lo que tenía de recargada, de suntuosa, de
sofocante, puede llegar a ser el personaje principal de un drama; lo mismo
cabría afirmar de una selva llena de misterio, especialmente cuando se opo

al mar liberador, tal y como Valentine Hugo lo calculó para *Pelléas* (23).
consecuencia, la cualidad afectiva del mundo importa más que su geo-
afía; las cosas no son sólo el lugar de una acción, poseen verdaderamente
sentido por sí mismas, que no es en absoluto su sentido utilitario: son
etizadas, y el decorado deja de decorar porque tiene, a su vez, la tarea de
presar el mundo en lugar de dejar tal cometido al texto. (Sin embargo el
corado debe continuar siendo decorado y evitar todo ilusionismo: inclu-
estetizado pertenece al mundo de la obra y no al mundo natural). Ocurre
mismo con el decorado arquitectónico: si es el mundo real lo que queda
exionado al momento, se convierte más fácilmente en mundo expresado
e en mundo representado. Pues el monumento nos introduce también en
mundo que le es propio. Sin duda, los elementos aquí son más difíciles
distinguir: cuanto más se confunde lo real con lo estético, en la misma
edida lo representado —por ejemplo la significación arquitectónica, el
ntexto histórico evocado por el estilo— se confunde con lo propiamente
presado: nobleza, fervor, majestad, recogimiento. Pero ignorar la vida
terior de la obra sería negarle la cualidad estética. Versalles nos habla por
rigor de su trazado, el elegante equilibrio de sus proporciones, el boato
iscreto de los adornos, el color suave de la piedra; esta «voz» pura y co-
edida manifiesta el orden y la claridad y cuanto de soberano hay en aque-
la cortesía que incluso se grabó en la imagen de las piedras, y cómo el hom-
re se engrandece y se afirma por la majestad que resuena en él, reprimien-
o toda pasión disonante, como un acorde perfecto. Y el entorno —el par-
ue, el cielo y hasta el pueblo— que el palacio se anexiona y estetiza tienen
mismo lenguaje: el decorado es como un contrabajo que tuviese a su car-
o la voz clara de los monumentos. La expresión funda, pues, la unidad de
n mundo singular. No es la unidad de un espacio perceptible, de una suma
talizable, de una unidad que puede ser captada desde fuera, detectada y
efinida; procede de una cohesión interna, únicamente justificable por la
ógica del sentimiento. Esta unidad se manifiesta a la vez por lo que integra
por lo que excluye. Primero por lo que excluye: sirvan de testimonio los
roblemas planteados por la mezcla de géneros. Cuando afirmamos que lo
rágico, por ejemplo de Racine, excluye lo cómico, queremos significar que
l mundo expresado por lo trágico es un mundo cerrado: abierto, por la
ultiplicidad indefinida de los objetos que puede calificar, pero cerrado
interiormente, si se puede decir, según la exigencia de cohesión que com-

porte) por todo cuanto rehusa. ¿Y quién es capaz de juzgarlo? ¿quién puede denunciar las falsas notas o aprobar las consonancias, sino el *sentimiento*? Debido a ello el problema de la unidad del estilo no puede recibir solución objetiva y universalmente válida. Mas, cuando la obra está finalizada se sabe si posee unidad por el sentimiento que se experimenta de acceder a un mundo coherente, a un mundo que sea verdaderamente mundo. Y hay que subrayar que si la unidad interna es defectuosa, no habrá tampoco expresión alguna: sólo existirán objetos representados, interesantes o aburridos, pero tan diversos que ya no compondrán un mundo. Este es el caso de algunos melodramas de Hugo, o de las novelas que «acaban bien» para dar satisfacción a la clientela; y el peligro es grande, sobre todo para las obras complejas (24). Es necesario además que esta unidad del mundo expresado, quizás por no estar ratificada por una lógica explícita, conlleve tanta elasticidad como rigor. Que la expresión sea total no implica en absoluto repetición o monotonía: lo cruel puede alternar con lo tierno, como a veces lo trágico con lo cómico, sin que se rompa por ello la unidad de expresión. Recuérdese lo tierno y lo bufo del *Rapto del Serrallo*. ¡Qué mezcla tan precisa para componer un mundo de sonriente libertad, donde el juego rescata el amor de la pasión y le restituye su inocencia! De la misma forma lo sublime y lo trivial, para componer un mundo que no puede llamarse sino heróico. Al igual que los comportamientos de un mismo hombre, aunque sean muy diferentes, siempre que no sean superficiales o mecánicos, tienen entre sí el indefinible parecido que atestigua la realidad de la persona, en una misma novela, escenas muy diversas, personajes muy diferentes pueden tener entre sí un parecido sutil, más allá de su diversidad, como objetos sometidos a un mismo enfoque o gestos transfigurados por una misma pasión: este parecido es el sello del autor. Tal parecido es sensible incluso entre los movimientos de una suite o de una sonata: hay mucha distancia de un minueto a una giga, de un adagio a un presto y, sin embargo, ante las grandes obras, experimentamos la unidad de una atmósfera de la que sería vano, la mayor parte de las veces, buscar la razón de una estructura temática como la que pueda darse en las obras cíclicas; la atmósfera cambia y sin embargo permanece la misma, sufre una especie de desarrollo orgánico que no altera su esencia. Si la *Novena* goza de tal prestigio, es quizás por el movimiento admirable que nos conduce de la atmósfera sofocante de su génesis a una atmósfera gozosa de libertad arrebatadora y fraternal, a través

arranque frenético y luego mesurado del scherzo y el recogimiento del adagio, sin que jamás se rompa el impulso del movimiento ni se quiebre su unidad espiritual, que no es otra que la propia del movimiento mismo.

Pero debido a que la expresión es principio de integración tanto como de exclusión, es preciso decir que el mundo expresado tiene el volumen de un mundo. Al igual que el universo einsteiniano, es a la vez finito e ilimitado. Es propio de una atmósfera el tender a esparcirse, no porque sea negativamente inasible, sino más bien porque tiene el poder positivo de extenderse más allá de los objetos particulares de los que conforma su cualidad, y la capacidad de recurrir siempre a otros objetos para revelarse en ellos: como sucede con aquel vino insólito y perdido del que hablaba el poeta, que necesitaría todo un mar para manifestar su inagotable poder de coloración. La paz suave y delicada que expresan los interiores de Vermeer, no está contenida ni reducida a los límites en los que el cuadro la encierra, puede irradiar sobre una infinidad de objetos ausentes, compone la faz de un mundo que encarna en potencia (25). El mundo del objeto estético posee, pues, esta propiedad esencial del mundo: el «estar abierto». Pero lo está más bien en intensión que en extensión, o, como nosotros diremos, en profundidad. No es indefinido a la manera como pueden ser indefinidos el espacio y el tiempo, de un modo de alguna forma mecánico, cuando se les quiere dar una representación objetiva, sino más bien como es indefinida una potencia que ninguna actualización agota. Es una posibilidad indefinida de objetos unidos, vinculados por una cualidad común, como un sonido es núcleo de armónicos, en rigor, innumerables. En este sentido posee las dimensiones de un mundo, dimensiones que desafían la medida, no porque haya siempre algo más que medir, sino porque no existe posibilidad alguna de medición: este tal mundo no está poblado de objetos, los precede, es como el alba en la que se revelasen, en la que se revelarán, todos cuantos sean sensibles a esta luz o, si se prefiere, todos aquéllos que puedan desplegarse en esta atmósfera.

Tampco este mundo está estructurado según el espacio y el tiempo; es asimismo más bien potencia de espacio y de tiempo como lo es de objetos. No sabría poseer un espacio y un tiempo objetivos, pues no hay objetividad más que con referencia a objetos dados para ordenarlos —y estamos más allá de todos aquellos objetos que la obra pueda representar. Pero tampoco serían espacio y tiempo vividos, pues sólo podrían serlo recurriendo, de he-

cho, al espacio y al tiempo objetivos, y por conciencias individuales – también estamos más acá de los personajes representados. En consecuenc será necesario intentar captar el espacio y el tiempo en su raíz, diferentes d como son en el mundo representado, y quizás posibilitándolo. Pues la r presentación, en cuanto tal, aplasta el espacio y sobre todo detiene el tiem po. El tiempo representado es un tiempo ya asimilado y que no se puede en tender más que recurriendo en última instancia a la cronología: por est motivo el novelista elige a menudo la solución perezosa que consiste en asu mir dicha cronología; en todo caso, sus astucias (tal como las analiza Poul llon) para hacer aparecer un tiempo viviente, son vanas, y nos remiten a l cronología, cuando la novela no es capaz de expresar este tiempo (26). Par que el tiempo objetivo se anime, es necesario que lo sintamos derramars en el objeto estético, y que el objeto estético mismo se temporalice, asu miendo nosotros, también, tal temporalidad. La cuestión de cómo el obje to estético pueda ubicarse en el origen de un tiempo y de un espacio pro pios, habrá que abordarla al considerar su estructura. La idea se nos plan tea ahora bajo otro aspecto: al expresar un mundo, el objeto estético expre sa ya un espacio y un tiempo pre-objetivos como su mundo. Pero es en el fondo la misma idea, pues el objeto estético no puede expresar más que se gún su ser: si expresa el espacio y el tiempo, es porque, de algún modo, es capaz de espacializar y temporalizar; y no se trata, simplemente, de que re presente el espacio y el tiempo objetivamente definidos, ni tampoco que en sí mismo se sitúe, por su materia, en el espacio y el tiempo del mundo común, sino, más secretamente, que encabece un espacio y un tiempo propios.

Y en efecto, el objeto estético manifiesta plenamente en sus expresio nes este espacio y este tiempo: el palacio tiene una grandeza o una elevación inexplicable sólo por su superficie o su altura, la sinfonía o la novela tienen un ritmo, una fuerza, un equilibrio de los que la medición no da más que una imagen empobrecida. Comprendemos, pues, que buscando captar la expresión descubramos un mundo aún despoblado, que sólo es todavía una promesa de mundo; el espacio y el tiempo que en él podemos encontrar no son, en absoluto, estructuras de un mundo constituido, sino de un mundo expresado que preludia un conocimiento. Hacemos ya esta experiencia en el mundo real: las primeras determinaciones del espacio y del tiempo, la le janía y la proximidad, la ausencia y la presencia, lo repetible y lo irrevoca ble, nos aparecen en la impaciencia, el sueño, la nostalgia, el asombro, la

epulsión; así es como el espacio se anima y se crece, y como respondemos ello por el movimiento o con su proyecto, esbozo de movimiento. De esta manera el objeto estético posee una espacialidad propia: ante la *Victoria de Samotracia* comenzamos por sentir como una atmósfera de viento y de ale gría, estamos «en lo más impetusoso del aire»: el espacio es el lugar de los arrebatos, la dimensión de un mundo etéreo. El espacio de la buhardilla donde Babilée se debate como una bestia cogida en la trampa en *El joven y la muerte*, es un espacio cerrado y asfixiante que sólo la muerte puede abrir a unir con los horizontes de la ciudad, en la vida cotidiana iluminada por la Torre Eiffel. De la misma manera en Mallarmé, el sentimiento de vacío que nos es comunicado por el misterio y la frialdad de sus versos (en vez de ser lo por lo que dice) socava el espacio como lugar de una ausencia perpetua.

Pero es sobre todo el tiempo lo que el objeto estético hace aparecer en su expresión de forma pre-objetiva. Existe (volveremos sobre ello) una du ración propia del objeto musical que siempre es movimiento; y este movi miento es también movimiento del alma fascinada por el sonido, presa en una cierta atmósfera; el tiempo objetivo sólo es un medio, exterior al obje to, de hacer aparecer la temporalidad interior de un mundo sin objeto, sin referencia, y sin embargo tan reconocible y tan imperiosamente ofrecido. Los títulos de los movimientos o las notaciones temporales, indican a la vez, al oyente, la cualidad de la duración, y al ejecutante la cadencia del rit mo, el modo de utilizar el tiempo objetivo, que es como la materia primera de la obra. En la obra literaria, hay paralelamente una temporalidad de la atmósfera que emana del estilo propio de la narración y que es indepen diente del tiempo de la historia: el ritmo de *Macbeth* es rápido, mientras que la acción se despliega en largo tiempo, veinte años según las crónicas; el ritmo del *Ulises* de Joyce es infinitamente lento mientras que la acción se desarrolla en veinticuatro horas. La atmósfera, según que sea trágica o de senfadada, ligera o pesada, alegre o asfixiante, sugiere una duración que se contrae o se dilata, se atrasa o se acelera. Sin duda, si lo expresado se atiene inevitablemente a lo representado, se podrá decir que la duración contiene la forma en que los personajes representados viven el tiempo. Al ser Mac beth primero fascinado y después corrompido por el crimen, su voluntad se precipita hacia su propia destrucción: la caída del alma en las garras de la fatalidad es también un movimiento uniformemente acelerado; y este es el tiempo de Macbeth (del malvado proyecto que él mismo engendra y del que

quedará preso, cogido en su trampa como la conciencia del soñador), que especifica el tiempo teatral. Al igual que el tiempo de Bloom (la manera de vivir sin porvenir en un universo inconsciente cuya sola verdad está en un pasado, más legendario que histórico, que se cuenta pero no se repite) es el tiempo que puntualiza el ritmo de la novela. Pero, inversamente, se puede decir que hay una temporalidad de lo trágico o de lo «asténico», es decir una temporalidad de la atmósfera que regula el espacio y el tiempo representados, que nos prepara para captar el espacio y el tiempo vividos por los personajes, y afiligrana con ello el espacio y el tiempo objetivos. En verdad, si hay un tiempo propio de la obra, no es fácil distinguirlo del tiempo representado en la obra. Y, sin embargo, es necesario que ambos se puntualicen, pues, el tiempo representado es un tiempo que «es dicho» o que «es mostrado», pero que no «es vivido»: en el límite, es un tiempo sin temporalización, un tiempo fijado como en un cuadro que representase el alba o el crepúsculo, o en el poema: «Midi, roi des étés». Es un tiempo-objeto que ya no es tiempo. Mientras que el tiempo expresado es un tiempo verdadero porque es verdaderamente vivido, recogido por el espectador capaz de asociarse con el objeto estético. La atmósfera se temporaliza en el espectador, y en él la cualidad del mundo despierta una promesa de tiempo. De hecho el espectador no experimenta esta temporalidad sino porque participa también en el tiempo de la historia tal como la viven los personajes; pero, inversamente, sólo participa en este tiempo porque está «cogido» por la atmósfera y es sensible a su propia duración.

c) Mundo representado y mundo expresado. — El hecho de que sea difícil discernir estos dos tiempos, la temporalidad naciente en el mundo expresado y el tiempo del objeto representado, nos advierte de las estrechas relaciones que se establecen entre lo expresado y lo representado. Hemos dicho también que lo expresado es como el efecto de lo representado, y que lo expresado precede y anuncia lo representado: estas dos proposiciones son verdaderas y la relación de lo expresado y de lo representado podría ser comparada con la del *a priori* y del *a posteriori*. Lo expresado es, de alguna forma, la posibilidad de lo representado, y lo representado la realidad de lo expresado. De esta totalidad brota el mundo del objeto estético, junto con el estilo que le da cuerpo (como lo comprobaremos al examinar la estructura de este objeto) puesto que, también, la significación es aquí inmanente a los signos. Pero volvamos a la significación, para precisar la realización entre lo representado y lo expresado.

Debe haber tanto un sujeto como un tema en el verbo expresar: es «la obra» la que expresa, pero la obra, es, ante todo, «lo que» representa. Por este motivo la unidad de la expresión depende también de los objetos representados (y por lo que, asimismo, la reflexión que se una a estos objetos será un momento indispensable de la experiencia estética). En las artes plenamente representativas, los objetos representados tienen una importancia de primer plano, y parece que llevan en sí mismos la expresión; leemos esta expresión en ellos. Hay un mundo de *Hamlet* a condición de que el drama narre una concreta historia donde los personajes se reencuentran y los acontecimientos se enlazan en un determinado decorado. Todos los trazos que ayudan a la determinación del autor, son aquí testigos y guardianes del mundo expresado: el gallo y el asno de Chagall, las pícaras doncellas de Molière, el alargamiento de los cuerpos del Greco, y en cada escritor sus palabras-clave, el sistema de imágenes que le es propio y el arsenal de sus adjetivos (de los que no siempre se es tan avaro como quisiera el profesor del que habla Giraudoux en *Juliette au pays des hommes,* con el que se esfuerza menos en describir o imitar un mundo preexistente que en evocar un mundo recreado por él (27). Todo lo que es así representado o sugerido «significa» más allá del sentido explícito, como sucede con una palabra según su entonación, pero más radicalmente todavía, pues el coeficiente afectivo del que la magia del estilo dota a la representación no tiende sólo a subrayar el estilo, sino a ilimitarlo. El objeto representado se convierte en símbolo, pero sin, por ello, inmolarse en una significación exterior, como hace la alegoría, ya que no pretende traducir un concepto cuya comprensión acabaría por convertirlo en inútil; no es un trampolín que se abandona al momento de brincar de lo sensible a lo inteligible; y el mundo expresado no es otro mundo, sino más bien la apertura de lo representado a las dimensiones de un mundo. Cuando Valéry canta a la palmera, un mundo se nos abre donde todo es palma, curva dulce y fecundidad, paciencia y riqueza, gracia del gesto y gracia del cumplimiento. Pero en las artes no representativas la obra es expresiva por la forma de lo sensible, y la lectura de la expresión no puede atravesar la representación. Y esto nos conduce al segundo tipo de la relación entre lo expresado y lo representado, que nos parece esencial:

El mundo representado tiene, inversamente, necesidad del mundo expresado. Más exactamente, los objetos representados no componen un mundo si no es a condición de que la expresión aporte la unidad en la multiplicidad (un poco como la idea directriz de Claude Bernard preside la constitución de un organismo). Esta primacía de lo expresado puede explicitarse en dos proposiciones. Ante todo, suscita los objetos representados. Hemos dicho que la atmósfera era producida por estos objetos, y hay que decir ahora que estos objetos son producidos por la atmósfera. La paradoja de esta relación dialéctica tiende a debilitarse si se retorna al ejemplo de un arte no representativo como la música: entonces sólo uno de los términos es plenamente verdadero: la expresión musical no resulta de los objetos representados sino, que, al contrario, tiende a suscitar representaciones, imágenes, quizás muy a menudo indeseables, que la música despierta a veces en nosotros y que son, para la atmósfera, una manera de cristalizarse en mundo. Inútilmente además, porque la obra, desde luego, no lo necesita, y el mundo expresado debe bastarse a sí mismo; en medio de los objetos imaginarios corremos el riesgo incluso de perderla de vista. Pero hay que confesar que la imaginación no es responsable de esta tentación en la que, por lo demás, puede fácilmente caer. La expresión solicita naturalmente un complemento de representación, aunque no le sea imprescindible. Está autorizada a ello, principalmente, en las artes representativas, y parece normal entonces, paradójicamente, que la atmósfera suscite el mundo representado. ¿No es esto lo que quiere decir Malraux en términos de psicología de la creación, cuando escribe a propósito de *Sanctuaire:* «No me sorprendería en absoluto de que la obra fuese para él, no una historia cuyo desarrollo determine situaciones trágicas, sino, por el contrario, que nazca del drama, de la oposición o del choque entre personajes desconocidos y que la imaginación tan sólo sirva para llevar lógicamente a tales personajes a esta situación conocida de antemano»? La experiencia estética lo confirma: a menudo aprehendemos el objeto representado a través de la concreta atmósfera en que de antemano estamos sumergidos; en el teatro, las primeras escenas nos inspiran, de entrada, cierta emoción que orientará toda nuestra comprehensión; no basta con que un problema sea planteado o una intriga se hilvane, ante todo es necesario que nos sean comunicada «una cierta cualidad de mundo» en cuyo interior el problema o intriga tomarán sentido.

Todo ello atestigua que lo expresado mantiene la primacía, en cuanto que transfigura lo representado y le confiere un sentido gracias al cual se convierte en algo inagotable, muy diferente a la realidad. Se podría creer que esta transformación ocurre sólo porque el objeto deviene irreal y es transportado a la obra: al igual como pueden transformarse, cuando se las transplanta, las especies vivientes. Y ciertamente, esta conversión de lo real en irreal no debe descuidarse; hemos constatado sus efectos cuando hemos hablado del carácter inofensivo del objeto representado. Podríamos, incluso, añadir que las técnicas propias de cada arte, las condiciones materiales de la representación, pueden alterar la faz del objeto e incluso su filiación afectiva: se sabe, por ejemplo en el cine, cómo un objeto anodino puede llegar a emocionarnos, o cómo una lágrima sernos insoportable, simplemente por lo que sus presencias puedan tener de insólito o reiterativo en la pantalla. Pero aquí se trata de otra cosa, de una metamorfosis que no depende de condiciones materiales, sino de que el objeto representado está integrado en un mundo nuevo. Heidegger dice que «lo existente no podría, de ninguna manera, manifestarse si no encontrara la ocasión de entrar en un mundo» (28), y que es por la transcendencia del *Dasein* como se realiza esta *Urgeschichte*. Se podría decir que semejante aventura le sucede también al objeto representado, y prestar así al objeto estético algo de la transcendencia del *Dasein*: expresar es transcenderse hacia un sentido, y la luz de este sentido —la cualidad de la atmósfera— hace surgir una nueva faceta del objeto. Los lirios de las Anunciaciones medievales, toman un raro «perfume» al abrise a un mundo inmediatamente presente de pureza y de fe; las viejas estampas, cuando es Rimbaud quien las evoca en el mundo secreto y maravillado que le es propio, ¡de qué colores se adornan!. Incluso el cine puede «convertir» así los objetos que representa, si no se limita simplemente a «dejarlos caer» en la pantalla: piénsese en los muebles de una habitación, en aquel film emocionante que se titulaba: *Après le crépuscule vient la nuit*. Es necesario incluso ir más lejos: no sólo la expresión confiere a lo representado el «aura», como dice Facillon, que lo convierte en expresivo (entendiéndose que la relación es dialéctica y que, al mismo tiempo, si posee una expresión es porque es expresivo), sino que también lo consagra en lo que tiene de objetivo, en cuanto imita lo real. La palmera del poema, porque somos sensibles a lo que expresa, a este «plus» de sentido que comporta, se nos presenta como un ser vegetal, sentimos su plenitud, entreve-

mos su curva pesada y a la vez grácil: es verdaderamente para nosotros una palmera. Y cuando Rimbaud escribe: «O saisons, ô châteaux!...», para expresar el mundo del alma enfermiza y miserable en un universo demasiado lleno y demasiado bello, al que sólo podrá igualarse negándolo, «saisons» y «châteaux» están ahí con toda su fuerza. Y es así, paralelamente, como el espacio y el tiempo de la novela o del drama pueden ser verídicos: son objetivos a nivel de lo representado, pero hemos observado que el novelista podía emplear argucias con esta objetividad: no para confundirla o anularla, pues el espacio y el tiempo perderían ahí lo mejor de su sentido, y son la trama del mundo en tanto que el mundo nos es exterior y nos resiste; sino para animar este espacio y este tiempo, para hacernos sentir, a nivel de la expresión, el movimiento por el cual se desvelan originariamente al sujeto. La temporalidad o la espacialidad que el objeto estético expresa, a la vez por su estructura y por los artificios de la representación, y a la cual el espectador es invitado a asociarse, funda, lejos de destruir, la objetividad del espacio y del tiempo representados, y por esa vía asegura la inteligencia de lo narrado. De igual forma, el adjetivo puede fundar al sustantivo, realizar el objeto en favor de la expresión que él le confiere, a menos que sustantivo poéticamente empleado no sea en sí mismo su propio adjetivo como un sonido es núcleo de sus armónicos. Lo expresado confirma pues lo representado en su ser objetivo, lo funda al mismo tiempo que se funda en él.

Dicho brevemente, el mundo expresado es como el alma del mundo representado, que sería su cuerpo; la relación que les une les hace inseparables, y este conjunto que constituyen es el mundo del objeto estético, por el que este objeto adquiere profundidad. Y gracias a que están conjugados, podemos definir también el mundo de una obra o de un autor por lo que contiene. Podemos decir: el «mundo de Balzac» es una cierta sociedad por donde circulan tales o cuales personajes; el «mundo de Cézanne», es la Provenza, una tierra dura y ardiente, con personajes que tienen la opacidad inmóvil de esta tierra. Pero tampoco hay que olvidar que se trata de algo más: que estos paisajes, naturales o humanos, expresan una cierta visión del mundo, componen una atmósfera a la cual un arte no representativo, como la música, nos hace acceder directamente. En resumen, el mundo de la obra es una totalidad finita pero ilimitada; es lo que la obra nos dice a la vez por su forma y su contenido, recurriendo tanto a la reflexión como al sentimiento. Es la obra misma, considerada no en su realidad inmediata y

no significante como una cosa muda y sin alma, sino como cosa que «se sobrepasa hacia su sentido», casi como un sujeto, como un cuasi-sujeto.

d) El mundo objetivo y el mundo del objeto estético. — Una cuestión queda sin embargo en suspenso: ¿es legítimo utilizar el término «mundo» para designar lo que significa el objeto estético, y singularmente este acrecentamiento de sentido por el cual lo expresado desborda lo representado? No hemos de preguntarnos aquí en qué medida el mundo del objeto estético testifica en favor del mundo objetivo; afrontaremos este problema más tarde, al interrogarnos sobre la verdad del objeto estético. Pero hemos de justificar el empleo que hemos hecho de la noción de mundo, ya que puede plantearse una cuestión: ¿no es aplicable esta noción exclusivamente a lo real? ¿Acaso existe otro mundo que no sea aquél en el que se dan las representaciones y en el que se desarrollan las significaciones? ¿No es un mito recurrir a un mundo interior a los signos? El único mundo para el entendimiento, es el mundo objetivo; la razón, aunque sea responsable de la idea cosmológica, no hace sino pensar la actividad del entendimiento hasta sus límites; una concepción existencial del mundo que lo subjetive uniéndolo a la obra de arte, y a través de ella a un sujeto concreto, es un sin-sentido. ¿Hay que aceptar esta objeción? Que el mundo de la obra no sea un mundo real, en el sentido en que son reales los objetos entre los que vivimos, es algo evidente; pero ¿acapara, por ello, totalmente el título de mundo?

En primer lugar, podemos observar con Jaspers que la noción de un mundo objetivo y total es inasignable: tan pronto como la analizo descubro que me remite a mi mundo, el mundo donde estoy y soy, que es a la vez para mí un correlato y un destino: la tierra es a la vez este planeta que gira alrededor del sol según la astronomía, y este suelo que me sostine («dureza preciosa, ¡oh sentimiento del suelo!») y que, como dice Husserl, «en tanto que *Urarké* no se mueve». Así «si digo: el mundo, apunto inmediatamente a dos mundos, que quedan unidos en detrimento de toda distinción» (29). Hay que subrayar que la misma ciencia se topa de lleno con esta ambigüedad (y quizás ella la haya indicado a los filósofos), cuando se ve obligada a renunciar a la idea de un mundo objetivo, único y universal: los biólogos, en efecto, e incluso saliéndoles al paso los sociólogos, orientan sus investigaciones hacia las estructuras del mundo como entorno, como lo que constituye lo viviente, pero que también es constituido por todo ello en una irreductible causalidad recíproca. Aquí aparece, pues, la noción de mundos

que podrían calificarse de subjetivos para oponerlos al mundo objetivo que, sin pertenecer a nadie, una razón desencarnada podría conocer, y que la ciencia de la naturaleza se esfuerza en elaborar. Pero es necesario recordar que para el individuo que lo vive su mundo no es de ningún modo subjetivo: es real, apremiante e irreductible. Debido a esto, cuando la reflexión descubre sus mundos subjetivos, no puede conceder el monopolio al mundo objetivo: este mundo, tal como lo conoce la ciencia física, o más bien la metafísica de la naturaleza a la manera kantiana, no es ni el mundo verdadero con relación al cual los otros no serían más que ilusorios, ni el mundo total respecto al cual los demás sólo serían partes. Al contrario, su prestigio depende de que se arraiga en la experiencia humana del mundo, que es el mundo común de la coexistencia; el mundo del sujeto no es un mundo subjetivizado, sino un mundo donde y en el que el sujeto se aviene con los otros sujetos porque no es una subjetividad inalienable, sino una existencia «dada a sí misma» (30), de suerte que este mundo apela con ello al tratamiento objetivo que le hace aparecer como común y sobrepasa las pretensiones del *cogito* solipsista; recurre asimismo a la ciencia. Pero la misma ciencia tampoco rechaza la experiencia inicial del mundo subjetivo. Por una parte, a medida que se despoja del prejuicio cientificista, la toma en serio: el biólogo que estudia el mundo de la araña en relación con su comportamiento ¿no debe, por una especie de simpatía con la araña, tener el sentimiento de lo que puede ser su mundo? Esta simpatía en todo caso no se disimula ya cuando se trata, para el psiquiatra, de captar el campo perceptivo de un enfermo (como Gelb ha dado claro ejemplo con Schneider) o para el sociólogo de captar el campo cultural de un primitivo. Por otra parte, la reflexión que se interesa en un mundo propiamente objetivo,es posible que no llegue a conocerlo tampoco si no cumple primero la condición de sentirlo; naturalmente aquélla solo lo sentirá para rechazar tal sentimiento, y los reproches de Valéry a Pascal lo apoyan; pero quizás fuera necesario primero contemplar el cielo y asombrarse del silencio de los espacios infinitos para pensar el mundo de la astronomía. De la misma manera que sería necesario primero «sentir» los cuerpos químicos, e incluso a costa de aberraciones, cuando la imaginación aprovecha este sentimiento, para constituir una química positiva (31). Y cuando la teoría de la relatividad enseña que, en virtud de la equivalencia mecánica del reposo y de la translación rectilínea uniforme, enunciada por el principio de identidad, toda observación está

unida al observador, parece dar una transposición científica a la idea de que toda aprehensión del mundo está unida a un sentimiento del mundo.

El mundo objetivo no tiene, pues, otro privilegio que el de ser el límite hacia el cual tiende cada mundo subjetivo, cuando cesa de ser vivido para ser pensado, un límite inasignable, porque el pensamiento es siempre pensamiento de alguien y fundado en una experiencia inicial (32). Es más bien en el mundo subjetivo donde hay que buscar la raíz de la noción de mundo y la relación fundamental del mundo con una subjetividad que no es una subjetividad transcendental pura, sino una subjetividad que, precisamente, se define por su relación con un mundo, por el estilo de su ser-en-el-mundo. Y es así como se justificará la idea de un mundo propio al objeto estético como expresión de una subjetividad creadora.

En efecto, si nos situamos ahora, para reencontrarla, más acá de la distinción de lo objetivo y de lo subjetivo, ¿qué significa la idea de mundo? Kant nos lo dice: es una idea de la razón, que presupone el trabajo del entendimiento, por el cual el entendimiento instituye un orden entre los fenómenos. Pues la razón «se relaciona con el entendimiento... siendo la facultad de conducir a la unidad las reglas del entendimiento por medio de principios» (33); tan próxima es su relación con el entendimiento que Kant, después de haber dicho que «los conceptos puros de la razón... que son las ideas transcendentales... son dados por la naturaleza misma de la razón» (34), añade, por otra parte, que «es sólo del entendimiento de donde pueden emanar conceptos puros y transcendentales, (que) la razón no produce propiamente ningún concepto, sino (que ella) no hace más que *liberar el concepto del entendimiento* de las restricciones inevitables de una experiencia posible», de suerte que «las ideas transcendentales no son otra cosa que las categorías extendidas hasta lo incondicionado» (35). Así, la idea de mundo es propiamente incondicionada: «es lo único incondicionado que busca la razón». La idea de la totalidad de los fenómenos no es más que una aplicación y una ilustración de esta idea de una unidad primordial: precisamente porque «lo incondicionado está siempre contenido en la totalidad absoluta de la serie, cuando se la representa en la imaginación... la razón toma la resolución de partir de la idea de totalidad, aunque tenga lo incondicionado como objetivo final». (36).

Así lo incondicionado no se halla al término de una serie, el último e inaccesible objeto de una representación, sino que es el alma de la serie,

aquello por lo que la serie es serie; este principio «del que participa toda experiencia, pero que no es jamás en sí mismo un objeto de exprereiencia», no puede ser determinado por una derivación lógica análoga a la que permite descubrir las categorías a partir de los juicios. ¿No podría decirse entonces que lo incondicionado, si es inalcanzable por el entendimiento, se revela al sentimiento? ¿que la idea de mundo es primero sentimiento de mundo? (Como la ley moral, expresión práctica de la razón, es alcanzada primero por la observancia). Y por otra parte, ¿no podría afirmarse que lo incondicionado procede del ser mismo de la subjetividad? Si el mundo no es la totalidad indefinida de los fenómenos, sino más bien la unidad y la cualidad generadora de la serie, si lo incondicionado es ante todo un mundo de apertura, ¿acaso no es porque la subjetividad es en sí misma apertura y, como dice en este sentido Heidegger, transcendental?.

Y precisamente, en torno a este segundo punto, el único que nos importa aquí, Heidegger enlaza con Kant. Distingue en efecto en Kant dos significaciones de «mundo», una propiamente cosmológica que se relaciona con la metafísica tradicional, la otra existencial, y que no se encuentra sólo en la *Antropología*, sino ya en la *Crítica*. Pues el mundo, como totalidad de los fenómenos, es un incondicionado, aunque relativo a un conocimiento finito, y Kant lo distingue del ideal transcendental que es la totalidad de todas las cosas como objeto del *intuitus originarius*. Hace, pues, al menos alusión, al mismo tiempo que a la finitud del conocimiento, al ser del hombre, cuya estructura fundamental es esta finitud. La interpretación de Heidegger consiste en subrayar esta alusión del peso de los análisis de la *Antropología* donde, como dice Kant, «el concepto de mundo designa el correspondiente concepto que interesa necesariamente a cada hombre» (37). De suerte que en un último análisis «el mundo designa el *Dasein* en el fondo de su ser» (38). Pero el mundo, así definido como correlato de la transcendencia del sujeto, no puede sin embargo denominarse subjetivo. Heidegger tiene cuidado de precisarlo, el sujeto no es subjetivo, ni lo que se relaciona con él, ya que se define precisamente por este movimiento de transcendencia: «El mundo no cae como un existente en el interior de la esfera de lo subjetivo (39). Al «producirse ante sí» el mundo, el sujeto se descubre como perteneciendo al mundo; y así se apunta la posibilidad de un tratamiento objetivo del mundo como mundo donde yo estoy, y no que soy, que denunciará como subjetivo el mundo así desvelado, y considerará

al sujeto como un ser entre los seres, descuidando con ello su poder de transcender. La tensión entre mundo subjetivo y mundo objetivo tiene su fuente en la experiencia original del mundo, que se halla, en consecuencia, más acá de lo objetivo y de lo subjetivo. En todo caso, el hecho de que el sujeto se descubra atado al mundo, si sugiere una concepción objetiva del mundo como lugar o como totalidad de los fenómenos, independientemente de la subjetividad, no descalifica el mundo subjetivo en beneficio del mundo objetivo, como el pensamiento racional se esforzará en elaborar. Sólo así el objeto estético puede, a la vez, aparecer como «estando» en el mundo y como «abriendo un mundo».

Pero ¿con qué derecho invocamos aquí al objeto estético? ¿Es una subjetividad? ¿Un *Dasein*? Sin duda, la interpretación de la subjetividad del sujeto que propone Heidegger apunta ante todo a «hacer posible el problema del ser»: que el ser de la subjetividad aparezca como la transcendencia, le conducirá a pensar (en la *Carta sobre el humanismo*) que la transcendencia es en sí misma una aventura del ser. Pero queda por subrayar que la fenomenología puede conducir también a una especie de psicoanálisis existencial, a condición de que se acepte el paso de lo transcendental a lo empírico, de lo ontológico a lo antropológico (40). El proyecto fundamental que constituye al sujeto como transcendencia y desvela el mundo, puede especificarse en proyectos singulares que desvelan cada uno un mundo propio; el mundo es entonces el mundo singular de un sujeto que no pierde nada de su cualidad de sujeto cuando su proyecto es el proyecto concreto de un ser en el mundo singular. Se puede, pues, hablar del mundo de un sujeto. Pero ¿y de un mundo del objeto estético? Sí, si el objeto estético es un cuasi-sujeto, es decir si es capaz de expresión. Pues expresar, es para este objeto, de cualquier forma, transcenderse hacia una significación que no es la significación explícita asignada a la representación, sino una significación más fundamental que proyecta un mundo. Lo incondicionado, en la experiencia estética, es esta atmósfera de mundo que revela la expresión por la cual se manifiesta la transcendencia de un sujeto. Por lo demás, estamos autorizados a tratar el objeto estético como cuasi-sujeto porque es la obra de un autor: un sujeto aparece siempre en él, y precisamente por ello se puede hablar indiferentemente de un mundo del autor o de un mundo de la obra. El objeto estético conserva la subjetividad del sujeto que lo ha creado, que se expresa en él, y que a su vez él mismo manifiesta.

Es más, la inmanencia del autor en el objeto estético garantiza la realidad del mundo de este objeto. Pues estamos frente a un último problema del cual no podemos ahora más que apuntar la respuesta: ¿es este mundo real?. La cuestión es, a decir verdad, ambigua, pero no se puede eludir pues se plantea con insistencia, sea cuando se opone el mundo singular a un mundo objetivo y total, sea cuando se considera que lo que dice o sugiere el objeto estético es irreal o fingido porque lo que es representado sólo imita lo real, con más o menos felicidad, pero no es real. Aquí se unen, pues, para descalificar la verdad del objeto estético, dos afirmaciones implícitas: la de la primacía de un mundo objetivo, y la de la vanidad del arte cuyo máximo recurso y ambición serían imitar este mundo. La primera tesis conduce a afirmar que el mundo del objeto estético es irreal porque constituye una interpretación personal de un mundo en sí mismo impersonal: la realidad se mide en la objetividad, la noche es real como fenómeno astronómico, pero no es real como tiniebla, como horror, o como aquella gran paz de la cual habla Péguy. A lo cual hemos respondido que si el mundo autoriza evidentemente esta búsqueda de la objetividad, en el curso de la cual la subjetividad trata de renegar de sí, o al menos se hace, como dice Jaspers, «severa», no por ello la noción de mundo deja de tener su raíz en el desvelamiento singular que efectúa la subjetividad, de suerte que lo real es precisamente lo que realiza esta subjetividad: el horror o la serenidad de la noche son tan reales como el hecho astronómico. Y el mundo objetivo no puede ser invocado como vía de comprensión o explicación de los mundos subjetivos: así como tampoco la óptica explica la visión cuando recurre a darnos un esquema mecánico, ni el mundo propio del médico comprende los mundos de los enfermos, ni el mundo del economista reconcilia los mundos del patrón y del proletariado. Tampoco el mundo de lo estético puede reducir o reemplazar el mundo de cada creador. Y, por otra parte, el mundo del objeto estético no es irreal porque sea fingido. Irreal, el objeto representado, lo es: los demonios de El Bosco son irreales incluso para quien crea en el infierno; y hasta el retrato más parecido es también irreal, ya que no da el modelo. Pero lo representado no es lo esencial: es solamente un medio de decir algo. Y lo que se dice es real mientras que el mundo objetivo no se tenga por norma absoluta de lo real. El mundo de El Bosco es real incluso si los demonios son irreales, como es real el mundo de Mozart donde nada es representado. Y, si nos atenemos a ello, se puede encontrar para la realidad de estos mundos una seguridad en el mundo objetivo, pues el objeto estético está instalado en él, el autor ha vivido en él, y son ellos los que hablan: el mundo que ellos «dicen» es tan real como cualquier otro. El problema que subsiste es saber en qué medida es verdadero, y si, por ser verdadero, debe ser confrontado con el mundo objetivo. Abordaremos este problema más tarde.

Nos basta haber mostrado que el objeto estético es, como la subjetividad, principio de un mundo propio, irreductible al mundo objetivo. Suponemos que este mundo sólo podrá revelarse a un sujeto que no sea únicamente testigo de su epifanía, sino que sea capaz de asociarse él mismo al movimiento de la subjetividad que lo produce, y que, en lugar de hacerse conciencia en general para pensar el mundo objetivo, responda a la subjetividad por la subjetividad; el aspecto que toma entonces la perfección estética, lo hemos subrayado: es el *sentimiento*, modo específico de aprehensión del mundo expresado. El estudio de la percepción estética intentará establecerlo. Pero, entretanto, nos es necesario volver sobre el ser del objeto estético, que está en el mundo y que oculta un mundo propio.

Notas

(1) Este fondo puede no ser interpretado siempre en un sentido espacial: la pertenencia al mundo puede tener una significación mística; las más viejas religiones nos invitan a percibir el mundo como una totalidad espacial inacabada, y quizás para compensar lo que esta totalidad tiene de inacabada, como una potencia elemental —La Tierra-Madre, el Lugar— una fuerza fundamental de la cual el mito es la explicación. De esta manera la cosa o el acontecimiento se integra en el mundo al participar en él: cada árbol, cada primavera, participa de la potencia telúrica que manifiesta. Y por esta participación son reales, son más que episodios u objetos contingentes y vacíos: participan del ser; el mundo es siempre garantía de la realidad. Además de esto, esta virtud óntica, diría de buena gana ontogénica del mundo, no excluye en absoluto su figura espacial: la potencia del mundo se extiende a todas las cosas y todas las cosas se conjuntan.

(2) No hablamos aquí del decorado, ya que lo haremos en otro lugar, porque el decorado es ya parte integrante del objeto estético y no tiene porqué ser estetizado.

(3) Focillon lo ha hecho notar muy bien: «Grecia existe como base geográfica de una cierta idea del hombre, pero el paisaje del arte dórico, o más bien el arte dórico como paraje, ha creado una Grecia sin la cual la Grecia de la naturaleza no es más que un luminoso desierto; el paisaje gótico, o más bien el arte gótico como paraje, ha creado una Francia inédita, una humanidad francesa, de perfiles de horizonte, de siluetas de ciudades, en fin una poética que brota de ahí, y no de la geología o de las instituciones» *(Vie des formes,* pág. 27). (Versión castellana ed. Ateneo, Buenos Aires).

(4) Aparte de esta posibilidad de una historia propia de la obra y también del arte como categoría de la cultura, hay más profundamente un tiempo propio del objeto estético. Es una idea para la cual nos es necesario plantar aquí un jalón: aparte de que está en el tiempo, el objeto estético puede estar al principio de un tiempo propio: el mundo que él revela puede tener una dimensión temporal. Pero se trata entonces de una duración interior al objeto estético y que no tiene relación con la historia, pues no se revela más que en la experiencia estética donde la historia está de alguna forma suspendida. Intentaremos describirla a continuación.

(5) *Les voix du silence,* pág. 610.

(6) *Ibid,* pág. 609.

(7) «El museo, el arte y el tiempo», *Critique,* enero 1951, pág. 31.

(8) *Ib., Critique,* diciembre 1950, pág. 205.

(9) *Ib.,* pág. 37.

(10) Pero quizás haya que plantear entonces el problema en términos *de arte* en vez de

hacerlo en términos *de obra*: se puede decir que el arte, cuando deviene consciente de sí mismo, cuando, hoy en día, «por primera vez se ha revelado en su esencia y su totalidad», consigue también, en su lucha por lograr su mayor pureza, negarse a sí mismo, hacerse imposible, suscitar obras que testimonian una especie de voluntad de «nada». Pero estas obras no son por ello menos reales, ni dejan de pertenecer al tejido de la historia.

(11) Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, pág. 398.

(12) O si envejece, es en otro sentido: porque como objeto cultural, está inserto en la historia, como se acaba de decir.

(13) *Estética*, I, pág. 77.

(14) Esto podría dirigirnos hacia un problema particular, el de las dimensiones del objeto estético. ¿Cuál es por ejemplo el poema más corto posible? Un cuarteto es sólo un epigrama o, como los de Mallarmé, una cortesía: esto no es un poema. Prévert titula una poesía: *Les paris stupides*; texto: «Un cierto Blaise Pascal, etc.»: es un chiste, no una poesía. Schönberg ha compuesto algunas piezas breves de algunos compases: ¿sigue siendo un trozo musical? Una narración breve es una obra de arte con el mismo título que una novela, aunque más difícilmente apreciable (y los editores lo saben bien) y más raramente apreciada; pero ¿y una narración que se redujera a algunas líneas? Es que es necesario dejarle a la forma estética la ocasión de desplegarse y abrirse en el espacio y en el tiempo, y a la percepción el placer para penetrar en la obra y dejarse penetrar por ella. Finalmente, es necesario que la obra sea a la medida del hombre, de su mirada y de su atención: lo minúsculo no tiene el recurso de ser sublime, como —a veces— puede serlo lo colosal.

(15) Se sabe que para Hegel la escultura y la pintura están unidas a la arquitectura casi como las consecuencias lo están a su principio. Y, de manera semejante, para Ruskin el objeto arquitectónico es esencialmente el decorado y la base para la pintura y la escultura. Prefacio a la 2ª edición de *Seven Lamps*, VIII, pag. 11. (Versión castellana ed. Aguilar, Madrid).

(16) El objeto estético no muere como el viviente, pero envejece como él integrando en su propia naturaleza la influencia del mundo en el que está arrojado.

(17) Eternidad metafórica: porque la esencia en tanto que verdadera es intemporal y no eterna; y, por otra parte, es en la historia, por el efecto de la cultura, donde se manifiesta, ya que sólo al constituirse se manifiesta. Únicamente por la reflexión aparece la esencia, pero incluso la reflexión se sitúa en el mundo histórico; por tal motivo lo eidético recurre a lo empírico.

(18) ¿Sigue siendo cierto si comparamos, de Van Gogh, *Los comedores de patatas*, o los primeros paisajes inspirados en Corot, y las telas arlesianas, o de Rimbaud, las primeras poesías imitadas de Banville y *Las iluminaciones*? Ciertos autores son los Proteos del arte. Sobre esto hay dos observaciones que hacer. Por un lado, ya que se trata del autor fenoménico (del que la obra nos habla) y no del autor real, con todo rigor no es del mundo del autor del que habría que hablar, sino del mundo de objeto estético: no de un mundo de Racine, sino de un mundo del autor de *Fedra*. Y si hablamos de un mundo de Racine, es *a posteriori*, cuando ya hemos descubierto un parentesco esencial entre el mundo del autor de *Fedra* y el mundo del autor de *Atalia*. Pero, por otra parte, hay que subrayar que la cultura moderna se esfuerza en ponernos en situación de experimentar este parentesco, facilitándonos las obras completas del escritor, o reuniendo en discos o en museos las obras maestras del músico o del pintor; entonces es cuando aparece el estilo del autor: el efecto de conjunto así producido es incomparable, cada obra se comprende mejor por la totalidad de las otras, aunque sin perder nada de su singularidad; todo sucede como si cada una fuese una voz de un solo coro, una provincia del mismo reino. Y gracias a lo cual podemos hablar de un mundo del autor, pero siempre con la condición de no olvidar que el autor no se revela más que por sus obras, y que este mundo es el mundo expresado en sus obras.

(19) Nos limitaremos a las artes representativas; si existen o no artes realmente no representativas ya lo veremos al estudiar, en la estructura del objeto estético, la naturaleza y la función del tema.

(20) Cómo esto es posible, no podemos discutirlo aquí. La imaginación juega aquí un importante papel, quizás no sólo en el sentido de Sartre, sino en el de Kant. El mundo como idea de la razón tendría su raíz en la imaginación como potencia ilimitada de revelación. Sólo la imaginación abre, mientras que la razón postula la posibilidad de clausurar y completar la síntesis; dicta una norma inmediatamente válida, aunque siempre en el horizonte del saber o del obrar.

(21) Como lo ha sabido subrayar Pouillon, *Temps et roman*, pág. 186.

(22) Veremos, sin embargo, que puede significar por sí mismo, y entonces estar más estrechamente asociado al objeto estético.

(23) Así es, también, como Gordon Craig concibe el decorado. «No se trata de hacer un decorado que distraiga nuestra atención de la obra, sino de crear un espacio que armonice con el pensamiento del poeta... Tomemos *Macbeth*: yo veo dos cosas: una alta roca escarpada y una nube húmeda que difumina su cumbre. Aquí la morada de los hombres bravos y guerreros, allá la estancia que frecuentan los espíritus. Finalmente la nube destruirá la roca, los espíritus triunfarán sobre los hombres», *(De l'art du théatre*, pág. 22).

(24) *Cf.* Croce, *Breviario de estética*, pág. 36.

(25) Por esto podremos volverla a encontrar además, cuando retornemos a lo real, en la dulzura de un paisaje, en la serenidad de un rostro o en cualquier parte. Si es posible que, en algún sentido, la estética sea la verdad de lo real, veremos que es precisamente en éste.

(26) Es quizás lo que distingue una novela como *La paix des profondeurs*, de una novela como *Les vagues*, en la que experimentamos cualidades de tiempo, y nos sentimos cogidos en una atmósfera de fatalidad a medida que la narración nos comunica la ligereza de la infancia, el peso de los recuerdos, la esclerosis del envejecimiento.

(27) Pues «no hay adjetivos en la naturaleza», como subraya Cl. Roy en una de sus *Descriptions critiques* que consagra a Colette.

(28) *¿Qué es la metafísica?*, pág. 90.

(29) *Philosophie*, I, pág. 77. Jaspers remite a *Sein und Zeit*, «donde se ha dicho lo esencial al respecto»; y nosotros invocaremos a Heidegger en un instante.

(30) Se encuentra esta expresión en Jaspers y en M. Merleau-Ponty, a la vez.

(31) G. Bachelard lo ha mostrado bien en *La formation de l'esprit scientifique*.

(32) Pero, inversamente, que el mundo subjetivo, al menos en la intersubjetividad humana, si tiende hacia este límite, impide pensar que haya una multiplicidad enumerable de tales mundos y, por ejemplo, tantos mundos como conciencias singulares. Pues, suponer una pluralidad localizable sería suponer un total y, en consecuencia, volver a la idea de que los mundos subjetivos se vislumbran sobre un mundo objetivo previamente dado o concebible.

(33) *Crítica de la razón pura*, pág. 297.

(34) *Ibid.*, pág. 312.

(35) *Ibid.*, pág. 377 y 378.

(36) *Ibid.*, pág. 383.

(37) Citado por Heidegger, *Kant und das Problem der Metaphysik*, pág. 84.

(38) Por ese deslizamiento de lo cosmológico a lo existencial, Heidegger consigue la interpretación general que da de Kant al relacionar lo trascendental con la transcendencia, y aclara el mundo por la noción de ser-en-el-mundo. Un mundo aparece, el existente «entra en un

mundo» porque el *Dasein* se trasciende hacia él en un movimiento que lo constituye; se trasciende, desde luego, hacia el mundo y no hacia tal o cual existente, ya que sólo a partir de esta totalidad puede el *Dasein* entrar en relación con tal o cual existente. (A condición de entender el mundo no como encadenamiento óntico, sino como totalidad ontológica; Heidegger nos advierte a este respecto en *Vom Wesen des Grundes*, de que el análisis del *Umwelt*, en *Sein und Zeit*, no da más que una primera característica del fenómeno del mundo que prepara solamente el análisis trascendental). Es así como el *Dasein* «se sienta en medio de lo existente y mantiene relaciones con él» —nosotros diríamos: tiene el sentimiento de un mundo, tanto más explícitamente cuanto que Heidegger se refiere él mismo a la *Befindlichkeit* donde se expresa esta relación. En otros términos, «que la realidad humana trasciende, equivale a decir que: en la esencia de su ser, la realidad humana es *configuradora de un mundo*». (*Vom Wesen des Grundes*, pág. 90).

(39) *Ibid.* pág. 90.

(40) A nuestro parecer, este paso es para la ontología una prueba decisiva e inevitable: hay que volver a la caverna.

Capítulo VI

EL SER DEL OBJETO ESTÉTICO

Esta descripción del objeto estético, que completaremos y que posiblemente justificaremos mediante un examen somero de la obra, requiere ya desde ahora una sistematización. ¿Cuál es el ser del objeto estético? El objeto estético nos remite al público, y el público nos remite a la obra, ya que su percepción comporta, como la misma ejecución, una exigencia de verdad que corre el riesgo de no ser nunca satisfecha totalmente. El objeto estético nos remite también al autor, pero el autor verdadero es un autor para-nosotros, es un autor que es inmanente a la obra. El objeto estético, en fin, lleva en sí un mundo, pero este mundo se desvanece tan pronto como se disipa el sentimiento que da acceso a él. El objeto estético reivindica pues a la vez, la unidad (en concreto la unidad del signo y de la significación) y la autonomía, ya que lleva en sí mismo esta significación, y sin embargo, esta unidad y esta autonomía, que consagran la excelencia de su forma, esperan ser reconocidas por la percepción y manifestarse a través de ella. ¿Es necesario decir aún que ellas no existen realmente más que en esta percepción? Esto sería ceder a un silogismo que la experiencia estética misma desmiente, pues ella prueba la realidad de su objeto y rehusa reducirlo al ser de una simple representación. Pero una estética operatoria en el otro polo no resuelve la dificultad; o más bien la resuelve para la obra (de la cual invita a considerar la génesis y la estructura) y no para el objeto estético, es decir, para la obra en tanto que percibida (aunque no se pueda tratar de la obra sin invocar la experiencia que se aprehende y sin referirse im-

plícitamente al objeto estético de la que es promesa). El problema que se plantea precisamente y que concierne, agudizando, al objeto estético, es pues, el problema del estatuto del objeto percibido. Pero ocurre que ciertas doctrinas, a la vez que se refieren al objeto estético mismo, evitan la dificultad, negándole el ser intelectualmente equívoco del objeto percibido. Comencemos, pues, por evocar al menos aquéllas de estas doctrinas que se inspiran, directamente o no, en la fenomenología y que hacen del objeto estético, bien sea un objeto imaginario, o bien un objeto intelectual.

I. — Las doctrinas

Puede ser tentador, aunque a primera vista paradójico, definir el objeto estético como imaginario. ¿No es el medio de decir que no se reduce al ser de una cosa cualquiera y que requiere de nosotros una actitud singular que no desemboque ni en la reflexión ni en la acción? Es conocida la teoría de Sartre:

a) Sartre. — Jean Paul SARTRE zanja el debate entre realismo y psicologismo, buscando una tercera posición: el objeto estético no tiene el ser ni de una cosa ni de una representación, es imaginario, «está constituido y aprehendido por una conciencia imaginante que lo pone como irreal» (1). Sabemos que esta teoría procede de una teoría general de la imaginación que identifica la imaginación con la libertad como poder de negar y de poner a la vez el mundo: «La imaginación es la conciencia entera en tanto que realiza su libertad» (2), es decir, en tanto que rebasa lo real y lo funda por ese medio. Se podrá objetar enseguida que lo irreal, puede ser cualquier cosa, como se ve en el sueño o el delirio. Y si el objeto estético es algo irreal, ¿por qué todo irreal no ha de ser objeto estético? Cualquier soñador en ese sentido es artista, y no hay necesidad de ir al museo o al teatro, en donde nos arriesgaríamos a percibir lo real. Pero Sartre no aceptaría evidentemente, que cualquier ensueño sea un objeto estético. El objeto estético no aparece más que en presencia de la obra de arte. De hecho, une la imaginación a la percepción, la esencia de la imaginación es por tanto la de negar; este poder de negar lo percibido imaginando, la conciencia no lo ejerce arbitrariamente: la aparición de lo imaginario es siempre motivada por la «situación en el mundo» de la conciencia, es lo real percibido (esto es lo que

Sartre llama *analogon*: colores, sonidos, palabras, cualquier cosa que pueda ser percibida como tal) que incita a la conciencia (sin hacer jamás violencia a su espontaneidad) a imaginar lo irreal, lo real funcionando como *analogon*, cuando deja de ser percibido por sí mismo. La imagen está sobre el fondo del mundo, y la imaginación presupone la percepción al mismo tiempo que la rechaza. Si la *VII Sinfonía* es algo irreal, hace falta que yo esté en el concierto, y mis oídos sean alertados por unos sonidos, para que este irreal se manifieste en mí. Pero hay que añadir, que si lo imaginario es la negación de lo percibido, lo percibido no puede servir más que como catalizador de lo imaginario, no puede orientarlo ni limitarlo: si la *VII Sinfonía* es lo que imagino cuando oigo, y no lo que oigo, ¿quién me impide poner a su cuenta los ensueños mismos aún los más raros que despierta en mí? ¿Si es Carlos VIII el objeto estético y no el cuadro que veo, por qué no extender el campo de este objeto al conjunto de asociaciones que puede suscitar en mí Carlos VIII?

Esta consecuencia no puede ser evitada más que por una especie de equívoco: el *analogon* percibido no es solamente el motivo que induce a la conciencia a imaginar, lo imaginario se confunde con él mismo y se beneficia de sus virtudes: el objeto estético es «aprehendido en su *analogon*», «funciona como *analogon* de sí mismo» (3). De manera que si la ejecución es correcta, «me sentiré como enfrente de la *VII* misma en persona. Pero ¿qué es la Séptima en persona? Evidentemente es una *cosa*, es decir, algo que está ante mí, que persiste, que dura. Pero esta cosa, ¿es real o irreal?... está fuera de lo real» (4). Así, siendo algo irreal, el objeto estético no por ello deja de ser una cosa. Pero ¿cómo puede jugar así en los dos niveles? Lo irreal ¿no ha sido definido antes por unos caracteres que lo oponen a la cosa? Lo que provoca la confusión, es que, cuando se habla de la cosa, se piensa en lo que es real en el objeto estético, en el empaste o en el barniz del cuadro, en el sonido producido por la orquesta; y cuando se habla de irreal, se piensa en ese más allá que franquea la experiencia estética, en esta plenitud de sentidos que se tiene la impresión de no poder agotar, aunque la contemplación dure indefinidamente. La confusión, pues, está suscitada por la ambigüedad del objeto percibido, totalmente presente y sin embargo inaprehensible, a la vez dado y negado, presente por su coseidad e inaprehensible por su sentido. Ambigüedad que llega a su colmo en el objeto estético, donde el sentido es enteramente inmanente a la presencia. Ahora bien,

Sartre identifica lo irreal con el sentido, e incluso con lo que hay de más el
mental en el sentido, el objeto representado, esa cosa real a la cual «se re
fiere», «apuntándola», la conciencia: Carlos VIII o un ramo de flore
Hamlet u Ofelia. Pero también las artes no representativas plantean pro
blemas a este respecto: «una catedral ¿no es simplemente esta masa de pie
dra *real* que domina los techos circundantes?». A esta objeción que se hac
él mismo, Sartre no responde más que de forma indirecta, por el examen d
otro caso, el de la música, menos lioso en efecto, porque la música, aunqu
no represente nada y no comporte la distinción de una materia y de un sen
tido, admite al menos la distinción entre la obra y su ejecución. Pero pod
mos responderle que, si la catedral no representa nada, y tampoco la Sépt
ma Sinfonía, hay siempre tanto en ella como en la Sinfonia, una cierta id
que intenta expresarse a través de toda su masa y el ímpetu de su piedr
aunque sólo sea la idea misma de la catedral: no el concepto, que es la def
nición general e impersonal (por eso el objeto que deja aparecer el concep
to, como Valéry hace ver comparando la casa al templo, es un objeto no
mal y no estético; el objeto usual es el mejor ejemplo) sino la idea, que es
alma del objeto, su alma singular. Por eso hay un «algo» en todas las arte
aún cuando no representen nada, desde el momento que expresan. Y es,
nalmente, esta «materia-sujeto» lo que para Sartre es propiamente el obj
to estético, y que interesa distinguir de la materia misma de la obra que
la cosa real y percibida como tal, lienzo del cuadro, piedra de la catedra
palabras y gestos del actor. Ciertamente, hay todavía una relación entre
percibido y lo imaginado, puesto que el primero es el *analogon* del segú
do; pero precisamente no es más que el *analogon*: «El pintor no ha *realiz
do* su imagen mental, simplemente ha hecho un *analogon* material tal q
cada cual pueda captar esta imagen, con sólo tener en cuenta el *analogo*
Así el cuadro debe ser concebido como una cosa material, visitada de v
en cuando (cada vez que el espectador adopte la actitud imaginante) por
irreal, que es precisamente *el objeto pintado*» (5). La cosa producida por
artista, realizada a veces con la colaboración de los ejecutantes, no es pu
más que un medio para manifestarse lo imaginario y la percepción no
más que una ocasión para imaginar.

Pero ¿de dónde viene el que la cosa percibida pueda evocar preci
mente esta imagen concreta que ha perseguido el artista, y no otra? Si
contemplación estética es un «sueño provocado» ¿cómo dirigir este sueño

¿No es necesario que lo imaginario esté ya, de alguna forma, en la cosa per
cibida, que a la forma subjetivamente aprehendida corresponda una es
tructura objetiva, que la melodía esté en el sonido percibido, para que de
sta forma sea aprehendida como idea, y que Carlos VIII esté ya en el lien
o, para ser así aprehendido como Carlos VIII? Dicho de otro modo, la re
ación de la cosa real con la cosa irreal no puede ser la relación, realmente
ontingente, entre lo percibido y lo imaginado, sino que debe ser la relación
ntre el signo y la significación. La oposición de la forma y del fondo no
ebe ser radicalizada en el dualismo de lo percibido y lo imaginado; la uni
ad del objeto estético no debe ser destruida en provecho de lo imaginario,
ue tendría el monopolio de lo estético. El objeto entero es lo estético, in
luso si su unidad contiene una insuperable ambigüedad, por el hecho de
ue el sentido tiende a desinteresarse, a desprenderse. Hay pues dos puntos
ue rebatiremos a Sartre:

El primero es que, habiendo desarrollado la teoría de «la imagen
trato», extiende esta teoría al retrato como objeto estético, y funda una
stética basada en una teoría de la imaginación. Asimila el objeto estético
l objeto representado, concebido como imaginario, en el sentido más am
lio; el retrato nos remite al original que es «captado en imagen» por me
iación del cuadro «según una relación que es propiamente mágica» (6).
ubiera podido al menos disminuir el crédito del objeto representado, si
uiendo una indicación que él mismo nos da al comienzo de sus análisis:
Sabemos que existe un tipo de conciencia imaginante donde el objeto no
puesto como existente; otro tipo en donde el objeto está puesto como
nexistente (...) aislado, el carácter posicional de la conciencia es modifica
o (...) si miro las fotos del periódico, pueden muy bien no decirme nada,
decir, las miro sin tomar posición de existencia. Entonces las peronas
ue veo en la fotografía están muy logradas, a través de ésta, pero sin posi
ón existencial, justamente como el Caballero y la Muerte, que están plas
ados en el grabado de Durero, pero sin que yo les preste existencia» (7).
e la misma manera, añadiríamos, que en todo objeto estético se ve afecta
o el objeto representado: sin que yo lo ponga, sin que me refiera a un ori
inal, así pues como sentido neutralizado. y es precisamente de neutraliza
ón más que de imaginación de lo que aquí cabría hablar.

El segundo punto que le rebatiremos a Sartre, es, en efecto, la identifi
ación de lo irreal y de lo imaginario. En verdad podemos decir que el sen-

tido es algo irreal: es, incluso, una banalidad si entendemos por ello que el sujeto de la obra no se situa en el mundo real, que Hamlet representado por Laurence Oliver o Barrault no es un Hamlet verdadero, y que no hace falta abrir el paraguas cuando se oye el temporal de la Sexta Sinfonía. Se puede decir con más profundidad que este irreal, es real también por exceso de realidad, irreal porque es inaccesible o inagotable: hay en el Hamlet que me es presentado o en la Sinfonía que oigo alguna cosa que nunca estoy seguro de poder comprender o de poder explicitar, porque la obra es demasiado rica y mi sentimiento demasiado pobre. Pero de todas formas lo irreal no procede de una conciencia imaginante es decir, de una conciencia distraída; requiere una conciencia realizante, atenta a lo percibido; y si la contemplación es una especie de alienación, si la vuelta a lo cotidiano es un despertar y un desencantamiento, esto no se debe a la imaginación, sino a la percepción que es quien desarrolla la fascinación: en lo percibido es donde nos perdemos (y veremos que es por el contrario, en el mundo cotidiano de la acción en donde se ejerce la imaginación). Si lo irreal como sentido del objeto estético no es algo imaginario, es por que es interior a este objeto y debe ser aprehendido en él; es porque el sentido es inmanente a la cosa; el objeto estético es uno, y lo irreal no es una cosa más que porque está en lo real, en la cosa percibida, como el alma está en el cuerpo y se «lee» con el cuerpo. Ciertamente, es necesaria una lectura, de la que jamás nos aseguraremos de que es correcta, para que este sentido aparezca, y es por ello por lo que el objeto estético no se realiza más que en la conciencia del espectador; pero esta conciencia no constituye este sentido, sino que lo descubre en lo que percibe. La relación de la pintura con el objeto pintado no es una relación de «visitación», sino una relación arbitraria súbitamente constituida por una conciencia que decide imaginar; si el acto de una conciencia es necesario, es precisamente para realizar la pintura descubriendo en ella el objeto pintado, y no para negarla sustrayéndole este objeto. Consta en efecto, que este acto es necesario, y que la unidad del objeto estético está suspendida en la percepción; si introduciendo el dualismo de lo percibido y lo imaginado, del *analogon* material y del objeto propiamente estético, Sartre señala y acentúa la dificultad, nosotros no la resolveremos defendiendo un monismo estético y sustituyendo la percepción por la imaginación, pues queda por ver que el objeto estético pueda ser a la vez esta cosa y este sentido, existiendo ambos, cosa y sentido, a la vez fuera de mí y por mí (8). Si

negamos que el objeto estético sea imaginario, y si admitimos sin embargo que no se reduce al ser de una cosa, ¿no podemos decir que es un objeto ideal? Es subrayar que desborda el ser percibido, pero podemos subrayarlo de dos maneras diferentes, ya sea mostrando que es para la percepción una «exigencia» siempre presente, como hiciera Conrad, ya sea atribuyéndole el ser de una significación, es decir, haciendo de él lo que hemos denominado un objeto intelectual. Es esta vía la que eligió Ingarden, cuyas investigaciones se centran, por otra parte, en la obra literaria, en donde la significación es particularmente pregnante; pero veremos que podemos, con Schloezer, extender los principios a un arte como la música.

b) Ingarden. — A decir verdad, Ingarden que, como Conrad, sigue las directrices de la fenomenología husserliana, no habla de objeto intelectual ni de objeto ideal y reprocha incluso, de paso, esta expresión de Conrad. Pero habla de «el ser puramente intencional» del objeto estético, y basa este ser en los objetos ideales, que son las significaciones. En efecto, su fenomenología de la obra literaria, la concepción «polifónica» que propone de la obra, se fundan en una concepción racionalista del lenguaje que distingue el signo, la cosa significada y la aprehensión de la significación, y en la afirmación igualmente racionalista del primado de la significación. La palabra, para él, es ante todo un material vocal al cual se añade enseguida una significación; esta significación es heterogénea al vocablo, y es necesario un acto particular de la conciencia para que la palabra tome su sentido y ejerza su función, de manera que el sentido de una palabra viene dado aproximadamente por este acto. La intencionalidad del acto de conciencia presta a la palabra su intencionalidad, que es por tanto una intencionalidad secundaria y derivada: «La capa de la obra formada por las significaciones, sin deber ser, de ningun modo, identificada con un contenido psicológico vivido, no posee un ser autónomo ideal, sino que es relativa a operaciones subjetivas de conciencia» (9). Además las unidades de sentido que forman las frases se organizan enseguida en «objetos representados» formando la trama de un relato o de un drama; Ingarden mantiene entre ellos la diferencia del representante a lo representado. Sin embargo esta diferencia actúa en el interior mismo de la significación ya que el representante (el «estado de la cosa» como correlato intencional de la frase) lo es, en relación a la frase como unidad sonora, de lo representado; y el objeto representado nos mantiene evidentemente en el plano de la intencionalidad: es

también, y es, veraderamente, «el objeto puramente intencional» (10). En fin, que la representación de estos objetos intencionales puede ser avivada por unos «apuntalamientos imaginarios» que permiten una aprehensión intuitiva, paralelos a los esquemas perceptivos que permiten completar la captación del objeto percibido según el análisis husserliano, esto importa menos aquí, dado que Ingarden no precisa el estatuto de lo imaginario; pues «la determinación primaria y auténtica de los objetos representados reside en la intencionalidad de las unidades de sentido que facilitan estados de cosa intencionales» (11), y los aportes imaginarios, «haciéndolas aparecer», no aportan más que determinaciones suplementarias (12).

Así el objeto literario es heterónomo: está a la merced de las operaciones subjetivas que lo contemplan y que lo constituyen. Este término equívoco de constitución, que representa toda la dificultad de Husserl, está implícito en Ingarden, quien además lo emplea a veces, en la afirmación de que la obra literaria no posee un ser autónomo porque es ante todo un sistema de significaciones. A decir verdad, esta afirmación se apoya en unos argumentos bastante diferentes, esparcidos a lo largo de la obra. Uno de ellos es que la obra es siempre «ein schematisches gebild» (13); que admite parte en blanco, «puntos de indeterminación» o alusiones, potencialidades que no desparecen más que cuando la lectura los concretiza, cuando se cubren las lagunas y se animan las imágenes. Igualmente, añadiremos, que el movimiento, en una obra plástica, no aparece más que cuando la mirada anima al objeto representado, al igual que el relato no cubre estas lagunas y no ofrece la plenitud, la coherencia y la insistencia de lo vivido más que para la conciencia que lo vive. Por otra parte, si el objeto representado tiene algo de inacabado, es porque lo es en un sentido imaginario: las frases de una obra literaria no son auténticos juicios que pretendan dar en lo real ser responsables de la verdad o de la falsedad, como sucede en una obra científica. La frase: «la estilográfica está en la mesa», no tiene la misma resonancia y la misma validez cuando la leo en una novela, que cuando la pronuncio para reponder a una pregunta que se me ha hecho. Sin duda, objeto representado es siempre afectado de un cierto modo de existencia real, ideal, posible; yo hago cómodamente la distinción entre estas dos frases: «Juan vió su estilográfica en la mesa», y: «Juan se acordaba de haber visto su estilográfica en la mesa». Mas bien sea que el objeto representado lo esté en calidad de real o como imaginario, pasado o futuro, esta posición

de existencia está como neutralizada, imposible de tomar del todo en serio: se cumple en lo irreal, como los discursos que mantienen los personajes, que son reales para aquéllos a los que se dirigen, como lo indican las comillas, pero no lo son del todo para los demás. En este sentido el objeto representado es un objeto puramente intencional, y es aquí en donde reside la razón más profunda de la heronomía del objeto estético.

Ahora bien, nos parece que hay ahí un doble equívoco, en la noción de objeto intencional y en la noción de heteronomía, en donde Ingarden es infiel a Husserl. Cuando hace del objeto representado un objeto puramente intencional, Ingarden parece que es tentado a esta identificación, por el hecho de que el objeto representado está, en efecto, «tocado» de neutralidad, y en este sentido, sería irreal; pero, precisamente, la irrealidad de lo representado no es la de lo intencional. En verdad, el objeto intencional no es algo irreal, «una apariencia que sin embargo no es una pura nada» (14), como dice Ingarden mismo; no es un «doble» del objeto real que fuese amputado de su realidad. Husserl ha tenido cuidado en no hacer la separación del objeto real situado en la naturaleza y del objeto intencional inmanente a la percepción y situado en lo vivido (15): cuando yo percibo el árbol, no hay un árbol intencional privado de realidad y no existente más que para mi percepción, y un árbol real alcanzable a partir de ahí. La doctrina de la intencionalidad tiene precisamente como fin evitar esta distinción ruinosa en la cual tropieza todo psicologismo. El carácter de realidad no debe, pues, ser excluido del objeto intencional: aunque no forme parte del *núcleo noemático* que define el árbol y constituye su sentido, pertenece al *noema* completo de lo percibido, como también el carácter de irrealidad en el *noema* de lo imaginado, y en general las «modificaciones» debidas a la atención. Y esta integración en el noema de tesis diversas de realidad, variando según las especies de vivencia intencional, impide, en lo sucesivo, separar objeto intencional y objeto real. Es que en el fondo (e Ingarden posiblemente no haya puesto bastante cuidado) el objeto intencional no aparece más que por la reducción fenomenológica. La reducción no crea nada; suspende la tesis de la actitud natural, no constituye un objeto nuevo, salvo reportando alguna cosa del objeto real: poner entre paréntesis no es suprimir. Todo lo que la reducción nos pide, es «no aplicar tesis» (de realidad o de irrealidad), es decir, no participar y dejarnos coger en el juego; por tanto adoptar la actitud del filósofo que, como ocurre en la *Fenomenología*

hegeliana, mira por encima del hombro de la conciencia sencilla y com-
prende lo que vive. El objeto intencional no es diferente del objeto real o
irreal, es este objeto aprehendido en la perspectiva de la reducción, que de-
ja intacta la creencia negándose a participar en ella.

Pero entonces, ya no podemos decir que el objeto representado por la
palabra o la frase sea específicamente un objeto intencional: el hecho de
que sea irreal no implica que sea reducido: la aprehensión de lo representa-
do como tal no es una reducción que es practicada sin saberlo. Hasta que no
es fenomenológicamente reducido, el objeto representado no es más objeto
intencional que el objeto percibido, rememorado o esperado. Así pues, no
podemos atribuir al objeto representado una heteronomía óntica como la
que podemos atribuir a los objetos intencionales, y que descubrimos por la
reducción sacando a la luz las estructuras noético-noemáticas. Por otra
parte, ¿la correlación del objeto al acto que lo contempla constituye un tí-
tulo de heteronomía? A este respecto, habría que etiquetar de heteronomía
tanto al objeto percibido que implica un punto de vista perceptivo, como
al objeto real que implica una tesis de realidad; si nos situamos en el pla-
no de la reducción, no tenemos el derecho de oponer, como hace Ingarden,
la heteronomía del objeto representado a la autonomía del objeto percibi-
do. De hecho, Ingarden no justifica la heteronomía del objeto representa-
do más que subordinándola a unos fundamentos en los que el ser es autó-
nomo: «Quien esté de acuerdo con la existencia heterónoma de las frases (y
por tanto de la obra literaria) debe también aceptar todos sus fundamentos
autónomos y no debe contentarse con puros actos de conciencia» (16) (los
cuales bastan para definir la heteronomía del objeto intencional). Estos
fundamentos suplementarios, son, por una parte, las operaciones subjeti-
vas que presiden la creación de la obra, por otra parte y sobre todo, son los
«conceptos ideales» a los cuales nos remiten las frases de la obra y que se
actualizan en ellas: «De la misma manera que una frase no podría estar for-
mada sin la operación que la constituye, tampoco podría existir en el modo
de la heteronomía sin los conceptos ideales» (17). Pero la intervención de
estos conceptos ideales lleva el riesgo de falsear la interpretación del objeto
estético. Sería necesario decir (lo que Ingarden no especifica, porque su
concepción polifónica se lo impide) que, precisamente, lo que caracteriza a
la obra literaria y la opone a un escrito ordinario, es que la significación,
aunque se refiera a estos objetos ideales, es dada en la palabra; en ella las

palabras poseen fuerza suficiente porque llevan el sentido en sí mismas, pa-
ra que la obra, gracias a ellas, sea autónoma: es en ellas donde tiene su raíz.

Y, en efecto, no leemos un poema o una novela, como una obra científi-
ca, un ensayo, o igual que un reportaje, donde las significaciones son lo
primero y no pueden ser descuidadas; no vamos derechos a las significacio-
nes a través de las palabras, escamoteando la percepción de las palabras,
sustituyéndolas inmediatamente por un saber: lo que Sartre expresa diciendo
que, al mismo tiempo que la esfera de las significaciones objetivas se
transforma en un mundo irreal, el saber, por una modificación radical de la
intención, se transforma en «saber imaginante». Nosotros preferimos de-
cir: saber percipiente, para no introducir el dualismo de lo percibido y de lo
imaginado, y porque la imaginación nos parece reprimida más bien que es-
timulada, por el objeto estético. Leer es percibir: truismo, si entendemos
por eso, que la lectura implica la percepción de los signos escritos en el pa-
pel; sin embargo queremos decir que en las artes del lenguaje, las palabras
que nos dan estos signos, dejos de reducirse a la función de signos y de des-
hacerse tras su significación, son percibidos como cosas y terminan por
conferir a su significación esta misma cualidad de perceptible. En efecto,
las palabras cobran aquí importancia: tienen una fisonomía propia, peso,
magnificencia, virtudes, que no son las virtudes discretas del algoritmo, al
cual pedimos ser claro y preciso. Su sentido no adquiere consistencia más
que por sus virtudes sensibles. Y sus significaciones se vuelven concretas.
Pero ¿cómo?. No porque las imágenes viniesen a injertarse en ellas; Sartre
mismo ha notado que las imágenes propiamente dichas no aparecen más
que en las paradas y en los errores de lectura, cuando el lector no está ver-
daderamente «cogido»; los términos abstractos no son comentados por
imágenes o por esquemas; y cuando el poeta dice: «He aquí frutas, flores,
hojas y ramas», esto no evoca en nosotros más imágenes de botánica que
las *Melodías en forma de pera* de Satie o una naturaleza muerta de Bazai-
ne. Lo que es aquí concreto, no es la significación que pueda volverse ima-
ginativa, es su presencia: retiene de la palabra una especie de insistencia y
de espesor, se ilimita en un mundo, un mundo que nosotros no tenemos la
impresión de constituir, pero que nos es dado: los frutos y las hojas de Ver-
laine son concretos, no porque estén dibujados ante nuestros ojos, sino en
tanto que nos introducen en una atmósfera que no es la esfera objetiva de
las significaciones.

A la inmanencia de la significación en el lenguaje, la concepción de Ingarden no presta suficiente atención. Quizás sea necesario comprender las artes del lenguaje a partir de las otras artes y no conceder privilegio al objeto representado, es decir, a «la capa de significaciones». Sin duda el interés de una novela está en lo que nos da a entender, medimos a menudo su valor por las ideas que expone y por las reflexiones que suscita; es indudable que hay frecuentemente más materia en una novela que en un manual de psicología o en un libro de historia. Si lo que representa un cuadro resulta, a fin de cuentas, algo sin importancia (aunque se halla dudado antes de que la pintura se eleve a plena conciencia de sí misma, cuando debatíamos seriamente acerca de la representación de los ángeles o de la moralidad de los temas) no ocurre igual respecto a lo que cuenta la novela. Pero la manera en que lo cuenta es importante también: lo que dice, podemos, tras un vistazo, meditándolo, conceptualizarlo, expresarlo en términos de ciencia o filosofía, inegrarlo en un sistema. En eso se constata que no somos novelistas y que sacamos de la novela el partido que podemos. Si la novela nos sugiere estas reflexiones, es menos por lo que representa, que por la manera en que lo representa: por lo que hay de arte en ella nos instruye, aunque estemos dispuestos a olvidar a continuación cómo ha obrado en nosotros. Lo que hay de estético en la obra literaria se conecta en última instancia a los medios de representación que pone en juego y de los que depende el objeto representado; apunta a lo que en ella es aprehensible desde afuera, a la elección y estructuración de las palabras. Así podemos decir que incluso en las artes del lenguaje, el objeto estético, lejos de ser un objeto representado o, como dice Ingarden mediante una identificación que nos ha parecido temeraria, un objeto intencional, es más bien un objeto percibido; el saber, el, está enraizado en la percepción de los aspectos sensibles de la obra, culminando en un sentimiento que nos lanza, en el interior del sentido, al mundo inmanente a la obra.

Así Ingarden, poniendo el acento en las significaciones, preserva la objetividad del objeto estético, aunque seccionando lo percibido, mediante una distinción demasiado radical entre la palabra y su sentido, suspendiéndolo de una esfera óntica ideal. De ahí proviene el que aboque a la heteronomía del objeto estético. No baste pues, si queremos hacer justicia a la realidad del objeto estético, con insitir acerca de su sentido, hace falta mostrar además que lleva en sí este sentido para ofrecerlo a la percepción.

c) B. de Schloezer. — Es posible que esto Schloezer, estudiando el objeto musical, no lo haya subrayado con suficiente claridad. El interés de su notable estudio reside, ante todo, en lo que enseña,: que el sentido del objeto estético no consiste necesariamente en representaciones como las que proponen el objeto literario o el objeto pictórico. Ciertamente, la música tiene un sentido que le confiere un ser autónomo, y que cada ejecución se esfuerza en manifestar para ser fiel a la obra; a falta del cual no sería más que una serie absurda de sonidos, una aventura desconcertante, y una apariencia que no dejaría de negarse a sí misma. En este sentido, Schloezer, recordémoslo, dintingue tres aspectos: racional, psicológico y espiritual.

El sentido racional no pertenece propiamente en la música, sino a la música de programa o a la música a la cual acompaña un texto. Es recubierto por la música misma: «La música llega a absorber el sentido racional (de los sistemas verbales) porque no atiende a ello, porque en virtud de su naturaleza, lo ignora completamente. Digo correctamente la música y no el músico» (18). Y si las palabras cantadas tienen un sentido todavía para el oyente, «este sentido no es ya el que ellas tenían antes de su musicalización sino el que les confiere la frase musical» (19).

Por lo que se refiere al sentido psicológico, que reside en la expresividad de la obra y se traduce en términos afectivos, Schloezer enseña que pertenece a toda música, aun la más austera, la más imposible, a condición de que no se confunda lo expresivo con lo patético; se arraiga en la estructura de la obra, conservando una realidad objetiva, con la condición de que no se la psicologice identificándola con las emociones o con los recuerdos que puede despertar en el oyente. Pero el sentido auténtico para Schloezer, respecto al cual el sentido psicológico no es más que su anverso, o degradación, es el sentido espiritual, la «idea concreta» de la obra, su ser mismo en cuanto que totalidad orgánica. El objeto musical tienen un sentido porque es un sistema sonoro acabado, y este sentido es el despliegue de esta necesidad interior, de esta unidad intemporal a través de la diversidad de las figuras o de los movimientos (20): spinozismo estético. La obra exige, pues, ante todo ser «comprendida», por una operación de síntesis que trasciende lo sensorial. Esto no exige de ningún modo del oyente que conozca la teoría musical, como el poema no exige del lector que sea gramático o filólogo; al contrario, el profano que no está moldeado por los hábitos de escuela, se adapta a veces mejor que el experto a lo inaudito, su ignorancia lo predis-

pone y favorece la comprensión. Pues, comprender no es otra cosa que «aprehender la serie sonora en su unidad», restituir en sí la obra como totalidad que se basta a sí misma; y el sentido que captamos así es verdaderamente el ser del objeto, lo que lo constituye como tal y le impide volver al polvo de una diversidad absurda. Este sentido es inmanente a la obra: «la obra musical no es signo de nada, sino que se significa a sí misma; es lo que nos dice, su sentido le es inmamente; se encuentra más bien encarnada, en cierto modo, que significada (21)». Así es «una idea concreta».

Schloezer da cuenta así, mejor que Ingarden, de la unidad del objeto estético; a este objeto podríamos aplicar el dicho que Goldstein aplica al organismo: «El sentido del organismo es su ser». Pero si el sentido puede así unificar y constituir el objeto, es porque procede de lo más profundo de él y no porque reside solamente en las representaciones que el objeto puede proponer: lo obra no es verdaderamente una más que en la medida en que posea una unidad más profunda que la mera coherencia lógica de un sentido racional, una unidad que lo reune todo, significado y significante, y que le da verdaderamente su personalidad; es esta unidad la que constituye la peripecia última del sentido del objeto estético, sin la cual este objeto no tendría más que el ser de un organismo cualquiera, perdiendo a la vez su rigor y plenitud. Pero solamente en la naturaleza del sentido y no en su función es donde podría entablarse una discusión. El primado dado al sentido espiritual sobre el sentido psicológico nos parece discutible; si el sentido psicológico designa la expresión, ¿no es él la más alta significación del objeto estético?. No se ve bien como lo afectivo, en la medida en que la expresión se dirige al sentimiento, puede ser lo espiritual degradado. Para Schloezer, el primado del sentido espiritual está garantizado por una teoría intelectualista de la percepción: comprender la música, es operar una síntesis gracias a la razón, y coger, o mejor formar, una idea que guíe lo sensible, y que, dado que dirige su desenvolvimiento, es intemporal. Pero la idea así enlazada a un acto de la razón ¿puede aún ser una idea concreta? ¿no es transcendente a lo sensible, de donde toma sentido? Si, por el contrario, renunciáramos a la teoría según la cual lo espiritual no es aprehensible más que por una operación intelectual, podríamos a la vez reconciliar lo espiritual con lo afectivo, y asegurar su inmanencia en lo sensible. Porque, a fin de cuentas, si la música adquiere su ser del sentido que posee ¿cómo le es dado este ser sino en la percepción? ¿a qué es inmanente lo percibido si no es a lo

percibido?, y lo percibido ¿no es lo sensible sonoro quien nos impone su presencia y nos comunica su expresión antes que nosotros le impongamos una ley? (22).

Lo sensible es significante, Schloezer lo dice muy claro: «Aprendemos a comprender la música escuchándola» (23); es decir que la música no es un objeto intelectual; es, como todo objeto estético y como la obra literaria misma, objeto percibido. Lo que distingue a la percepción estética de la percepción usual, es que aquélla nunca nos exigirá otra cosa, para acceder al objeto estético, más que «percibir»: porque es en lo percibido donde se revelan el sentido y el ser de este objeto: e, igual que toda la atención del sujeto está orientada hacia la percepción, así toda la materialidad del objeto está destinada a suscitar esta percepción para luego eclipsarse detrás de lo sensible triunfante.

d) Conrad. — El objeto estético no es pues un objeto intelectual, y su sentido no puede distinguirse del signo para acceder a la idealidad. Si queremos que sea un objeto ideal es necesario que lo sea enteramente; es necesario que lo percibido mismo, en tanto que portador de un sentido, sea ideal, y esto significa que la percepción es siempre una aproximación; lo ideal no es lo inteligible, sino lo que está más allá de lo actualmente percibido y que constituye para la percepción una tarea. «*Aufgabe*» dice concretamente Conrad.

Sigamos aquí su análisis: la sinfonía no se reduce a la percepción que yo tengo, pero, lejos de ser algo imaginario a lo cual accedería rompiendo con la percepción, está en el límite de esta percepción. Así, según que la tararee, que la ejecute a cuatro manos en una adaptación para piano, o que la dirija en una orquesta más o menos bien dirigida (24) permanece distinta a estas ejecuciones que no me dan de ella más que una apreciación incompleta o imperfecta; pero esto no es porque en sí misma deje de ser objeto percibido, sino al contrario porque requiere una percepción adecuada en donde esté verdaderamente presente. Cuando, para recordar a un amigo lo que es la *Séptima*, tarareo los temas, no pretendo ponerle en presencia de la obra; le doy unas señas, al igual como se resume una novela o como se describe un cuadro, pero yo no puedo darle ni el admirable contrapunto del segundo movimiento, ni su armonía, ni los timbres, en suma, todo lo que la obra es en sí misma, y que no se presenta más que en una cierta percepción, en las circunstancias bien determinadas de una cierta ejecución. (Sartre parece

decir la misma cosa; pero califica de ingenuo ese «nuestro deseo de oir la VII perfectamente ejecutada, que precisamente suele darse porque nos parece que, sólo así será realmente la sinfonía misma» (25); y en efecto, no vemos por qué en ciertas personas una cierta ejecución es particularmente requerida: un bosquejo puede ser suficiente para proyectar en mí la presencia imaginaria del objeto estético, una foto cualquiera puede tener la misma fuerza de evocación que un retrato). De la misma manera que la música requiere una cierta calidad en la ejecución para permitir una adecuada audición, el objeto plástico requiere una cierta perspectiva sobre él, diríamos casi un cierto tipo de comportamiento del espectador, para permitir una cierta visión. Ahí se dará además, hay una percepción privilegiada; es así, como el objeto estético se distingue del objeto natural. Ante todo en que excluye diversos sentidos en provecho de uno solo: la estatua no ha de ser tocada, sino que sólamente ha de ser vista; incluso para un M. Angel ciego, la estatua «palpada» y no vista deja de ser un objeto estético para convertirse en un objeto conocido, a menos que, por una especie de milagro de la imaginación y más aún de la memoria, el tacto llegue a despertar una visión imaginaria; y si la masa o la calidad de los materiales importa estéticamente, es sólamente en la medida en que la vista lo pueda apreciar y reclame su autenticidad. Y además en que exige un cierto punto de vista: un cuadro debe verse bajo una determinada luz, en una cierta posición, en las condiciones, prescritas por el objeto, que aseguran la mejor visión; mientras que una foto, la puedo ver no importa dónde ni cómo, basta con que se reconozca el objeto que designa; y si presto una atención especial no es simplemente para verla, sino para mejor conocerla o utilizarla. Igualmente de un monumento hay, como dice Conrad, una «*Hauptansicht*» y unas «*Nebenansichten*»; posiblemente, sin embargo, la percepción de un monumento no es nunca perfecta: los arbotantes o el crucero de *Notre Dame* exigen ser vistos con igual atención que las tres portadas y las torres, de manera que el munumento debido a sus tres dimensiones exige un paseo más bien que una mirada inmóvil, pero un paseo que comporta ciertas paradas en concretos puntos, donde se ofrecen determinadas perspectivas (como cuando cogemos la cámara fotográfica) que parecen reunir toda la obra. Encontraremos así la idea de que el objeto estético, al igual que exige una ejecución, también solicita y dirige la percepción y, a diferencia del objeto natural, una percepción que no tiene ningún otro fin más que la percepción mis-

ma. Sus prescripciones comportan unos ciertos límites tanto para el ejecutante como para el espectador; pero si este margen es rebasado, si el recitador tartamudea, si los instrumentos están mal afinados, si el cuadro está cubierto de polvo, o si el monumento es visto desde muy lejos, el objeto estético desaparece; y decir que entonces sólo tenemos de él una imagen aproximada, es lo mismo que afirmarr que aquello ya no es la obra, que tal obra no está ya presente.

Lo esencial para Conrad es, pues, distinguir el objeto estético de las ejecuciones a las que da lugar, y sobre todo de las percepciones que de él tenemos. Precisamente porque es distinto de sus epifanías, el objeto estético es un objeto ideal. Pero esto ¿no es también verdad de todo objeto percibido?. No exactamente: en la medida que nos contentemos con experimentar la presencia del objeto, toda percepción es válida y basta para certificarla; pero por el contrario, en la medida en que queramos conocerlo en su verdad, ninguna percepción será suficiente para aprehenderlo en su totalidad y explicarlo de manera vinculante a las relaciones necesarias de su contexto. Hay pues, dos planos, uno en el que la percepción es siempre válida sin que podamos imponerle una norma, otro, en el que es siempre desestimada; no hay grados de adecuación de la percepción, porque la percepción tan pronto como nos ha advertido de la presencia del objeto, y a menos que no adoptemos la actitud estética, nos conduce o hacia la acción, o bien hacia la intelección. Mientras que el objeto estético es destinado sólo a la percepción y no a la utilización o al conocimiento; es necesario pues que haya para él una o varias percepciones privilegiadas. Pero esto significa que la percepción no entrega solamente su presencia, sino su verdad, y que esta verdad es la verdad de un objeto percibido. Por tanto, «ideal» (ideal) no implica *ideal* (idéel): el ser del objeto estético no es el ser de una significación abstracta, sino el ser de una cosa sensible que no se realiza más que en la percepción. Este es un punto esencial que Conrad no ha señalado: hacer del objeto estético el límite ideal de la percepción, no es excluirlo de lo percibido, si no tan sólo afirmar que es una norma para la percepción. Y sin duda si puede serlo es porque tiene un en-sí; como dice muy bien Schloezer, si la música se reduce a lo percibido, «todas las ejecuiones valen»; mas si no se reduce a lo percibido, es sin embargo en lo percibido donde sobrepasa lo percibido.

II. — El objeto estético como objeto percibido

Esta evocación de algunas doctrinas inspiradas en la fenomenología, permite puntualizar el problema del estatuto del objeto estético. El objeto estético es un objeto esencialmente percibido, quiero decir destinado a la percepción y que no se cumple más que en ella; y es el tratar del ser del objeto percibido donde las doctrinas vacilan y se separan.

a) El objeto percibido. — En efecto, el objeto percibido propone a la reflexión una aporía que no se resuelve fácilmente. Insistamos un poco en ello. ¿De dónde proviene su sentido y su ser? ¿Su ser se reduce al sentido que tiene para nosotros? ¿tiene un sentido por él mismo, o por la idea que obtenemos centrada en él?. Su ser ¿es independiente de la representación que de él tenemos? ¿está fundado en él mismo o al contrario sobre esta representación? Sobre este problema recae desde siempre la oposición idealismo y realismo. Incluso la doctrina de la intencionalidad se inscribe en este largo debate sin poder escaparse de ahí. Decir como Sartre que el objeto percibido es a la vez exterior y relativo a la conciencia, es reunir la dificultad en una fórmula, pero sin resolverla. Pues no basta con negar que el objeto está en la conciencia y afirmar que por su esencia, la conciencia se trasciende hacia el objeto. En la medida en que la noción husserliana de intencionalidad conduce a endurecer la oposición del para-sí y del en-sí, la discusión no puede ser eliminada, no puede ser resuelta más que en favor del idealismo característico de las obras publicadas de Husserl, y decantado en el tema central de la «constitución». El problema de la percepción es como una espina en la carne de este idealismo. Es significativo que Sartre haya evitado abordarlo en *El ser y la nada* y que sus otros trabajos fenomenológicos se centren en la imaginación y la emoción, es decir unos dominios en los cuales puede clarificarse la actividad constituyente, *sinngebend,* de la conciencia (y además, y sobre todo, su facultad de aniquilamiento, gracias a la cual se acusa la oposición del para-sí y del en-sí, pues la originalidad de Sartre es la de haber mostrado, interpretando ciertos temas de Heidegger, que el hecho de ser una «nada» y su correspondiente poder aniquilador es lo que hace a la conciencia ser constituyente). Pues el hecho de la percepción invita, por el contrario, a romper el dilema en que la oposición del sujeto y del objeto acorrala a toda reflexión; sugiere que el objeto no es el producto de una actividad constituyente, y sin embargo no existe más que

para una conciencia capaz de reconocerlo y de leerlo; invita a concebir una relación del objeto y del sujeto tal que el uno no sea más que por y para el otro, que el sujeto sea relativo al objeto de la misma manera que el objeto es relativo al sujeto. En otros términos, el sujeto no puede encontrar al objeto más que si se halla previamente al nivel del objeto, si prepara el objeto del fondo de sí mismo y si el objeto se ofrece a él con toda su exterioridad; esta reconciliación del sujeto y del objeto se produce en efecto hasta en el sujeto mismo, en quien se identifican cuerpo propio y cuerpo objeto. Tal es la tesis de Merleau-Ponty. De esta manera da a la fenomenología una orientación nueva, que ha bebido en las fuentes, al parecer, de los textos inéditos de Husserl: la reducción no culmina en el descubrimiento de una conciencia constituyente, sino en el descubrimiento de su propia imposibilidad; esforzarse por suspender la tesis del mundo, de renunciar a la actitud natural y a su realismo espontáneo, es probar que no podemos, que nadie puede abstraerse del mundo en donde está, y que la relación con el mundo, tal como la percepción lo constata en el modo de lo irreflexivo, es siempre algo ya dado; y la intencionalidad es este proyecto siempre constante de la conciencia, por el cual se vincula al objeto antes de toda reflexión. Por este camino también Merleau-Ponty vuelve a dar sentido a la *Gestalttheorie:* pues la forma no es la figura del objeto inmediatamente dado como totalidad articulada y significante, sino la totalidad que el sujeto forma con el objeto, en la que no se puede distinguir más que artificialmente lo que es del objeto y lo que es del sujeto. La percepción es precisamente la expresión de este enlace entre objeto y sujeto, donde el objeto es inmediatamente vivido por el sujeto en la experiencia irreductible de una verdad originaria que no puede ser asimilada a las síntesis que realiza el juicio conscientemente. Esta relación viva puede aclararse por analogía con la relación del organismo con el medio (26); analogía por otra parte peligrosa, pues conduce posiblemente (concibiendo la percepción como un modo de comportamiento) a descuidar lo que hay en ella de «representación» para no tener en cuenta más que la presencia corporal.

En efecto, la cosa no es solamente el correlato del comportamiento psicofisiológico y de la teleología corporal, es también una realidad que se nos impone, por la cual el montaje psico-fisiológico es una respuesta: es una norma para nosotros al igual que también nosotros somos una norma para ella. Si no, volveríamos a una filosofía trascendental en donde lo tras-

cendental, en lugar de ser una conciencia constituyente, sería el propio cuerpo; habríamos ganado con ello el situar la percepción en el nivel de la experiencia vivida, pero permaneceríamos en las perspectivas de un idealismo. Merleau-Ponty lo ha visto muy bien: «No se puede, desde luego, concebir una cosa percibida sin que haya alguien que la perciba. Pero puede ocurrir que la cosa se presente al mismo que la percibe como cosa en sí y que plantee el problema de una verdadero en-sí-para-nosotros» (27) ¿Qué significa *en-sí*?. Ante todo que el objeto no necesita de mí para ser, y que hay una plenitud del objeto que permanece inaccesible: es así como la cosa en sí en la *Estética trascendental* (como el noúmeno en la *Analítica* y la idea en la *Dialéctica)* certifica la finitud del hombre, su impotencia en igualarse a una intuición originaria en donde ver sería crear, porque no hay más percepción que la temporal y tanto la temporalidad como la espacialidad impiden la consecución de una totalidad acabada, porque hay un mundo para nosotros, mas de tal suerte que, por nosotros, este mundo nunca podrá ser definitivamente conocido. Pero en-sí significa también que hay una verdad de èste objeto, cuya presencia solamente está dada en la percepción, una verdad que imanta la percepción, que le impide contentarse jamás y que apela a la reflexión allí donde la percepción es puesta en cuestión. Decir que el objeto es en-sí es por tanto decir que hay en este objeto un ser objetivo que no nos es dado aprehender absolutamente porque todo conocimiento comienza con la experiencia, y que este en-sí no puede evitar ser para nosotros. La percepción es constantemente la escenificación de un drama: no deja de tender hacia otra forma de conocimiento que intenta librarse de la subjetividad y captar la objetividad del objeto, de manera que la distinción entre sujeto y objeto es el resultado y el fin de este esfuerzo, y al mismo tiempo no cesa de volver a esta experiencia y a esta seguridad iniciales en donde le es dado la presencia del objeto porque objeto y sujeto no se distinguen todavía. Este drama resuena en el estatuto del objeto percibido: no existe solamente en tanto en cuanto que vivido por mí, sino en tanto que independiente de mí, negando la complicidad que lo une a mí en la percepción, solicitando una actitud objetivante que haga justicia a la verdad de su ser objetivo. El objeto percibido es este objeto cuya presencia es indudable porque yo estoy presente ante él; mas debido a que sólo estoy presente aceptando el juego de la temporalidad y de la espacialidad, aceptando estar en el mundo y perderme en él, esta presencia es a la vez segura y precaria,

objeto se me aparece como estando en un más allá de la apariencia, totalmente presente pero nunca totalmente conocido, y sugiriendo indefectiblemente (como, de hecho, el empirismo y el intelectualismo lo postulan ambos implícitamente) que hay en alguna parte un conocimiento total. Reivindica, pues, también la distinción del sujeto y del objeto que consagra su autonomía. Si su presencia es significante, hay una verdad de esta significación, en el horizonte de la presencia, que nos conviene aprehender; la experiencia de la percepción es desde luego el inicio de todo pensamiento y la razón de toda verdad, pero está como marcada por una tara original: lo que revela no es más que una promesa. Así el objeto percibido es una trascendencia en la inmanencia, no sólo en el sentido de que la conciencia trasciende hacia él, sino también (y puede ser que Merleau-Ponty no haya insistido bastante en ello) en que comporta una verdad que no cesa de sustraerse a la percepción, aunque la percepción la deja siempre presentir; la comprensión inmediata del objeto apela siempre a una explicación que será una explicitación de su estructura objetiva. Y si el objeto percibido no es sólo real, sino verdadero, con una verdad que la percepción anuncia sin poderla captar, apela al concepto por este motivo.

Así el objeto percibido tiene un estatuto ambiguo: es este objeto que percibo porque me está presente, pero al mismo tiempo es otra cosa; es esta realidad extraña que la percepción no agota, que apela a un saber que querría no deber nada a la percepción, que en todo caso me obliga a poner en cuestión la evidencia sencilla, a descentrar el conocimiento para desubjetivizarlo. Es decir que la percepción comporta una exigencia de verdad y debe tomar conciencia de sus propios límites. Una teoria de la percepción debe tener en cuenta sus límites y facilitar una vía a la reflexión que busca la verdad del objeto cuya percepción prueba la presencia; debe privilegiar el en-sí a costa del para-nosotros, entendiendo el en-sí en un sentido no específicamente kantiano, para impedir que su *esse* sea reducido a un *percipi* aunque sin hacerle escapar al alcance del conocimiento.

b) Objeto estético y forma. — Esta distinción entre presencia y verdad aportó alguna luz al problema del objeto percibido, aunque no se la pueda hacer prevalecer por completo en el problema del objeto estético. Pues el objeto estético es este objeto cuya verdad no se manifiesta más que por la presencia. (28) Si el objeto ordinario nos invita a salir de la percepción, el objeto estético nos remite a ella ineludiblemente; si el primero des-

miente en una cierta medida la tesis de Merleau-Ponty, o más exactamente, obliga a procurar ahí la posibilidad de un paso de lo percibido a lo pensado, el segundo la confirma, o por lo menos obliga a volver de lo pensado a lo percibido, del en-sí al para-nosotros. Pues el objeto estético es esencialmente percibido: para su epifanía le es imprescindible (la ejecución a veces) contar con el testigo o el público; de esta manera se manifiesta lo sensible en todo su apogeo. Sin embargo, si se «realiza» en la percepción, ¿acaso se reduce al ser subjetivo de una representación?. No: es también una cosa; es el resultado de una actividad instauradora (como dice E. Souriau cuya obra filosófica y estética se centra por completo en el estudio de esta actividad) o el resultado de una operación, como dice Bayer, quien describe los «efectos» estéticos registrados por la percepción sólo para buscar enseguida lo «típico» y descubrir su «estructura» (29). Diremos, pues, que el objeto estético es la obra misma, la obra en tanto que producto de un hacer, adaptable a un análisis objetivo. Pero es necesario añadir enseguida: es la obra en tanto que percibida estéticamente. Por ahí vamos a caer en la crítica de Souriau: «El arte es antes que nada acción (acción instauradora), no me cansaré de repetirlo; y los que ponen el hecho estético únicamente del lado de la contemplación, hacen una estética en la cual el arte está olvidado» (30). Pero una teoría del objeto estético debe dedicar una buena parte a la contemplación. La obra misma apela a esta percepción que descubre en ella, o realiza en ella, al objeto estético, de manera que el análisis mismo de la obra no deja de referirse, al menos implícitamente, a esta percepción. El objeto estético obliga, pues, a mantener dos proposiciones que desarrollen la fórmula del «en-sí- para-nosotros»: por una parte hay un ser del objeto estético que no permite ser reducido al ser de una representación; por otra parte, este ser está suspendido en la percepción y se acaba en ella: este ser es un aparecer.

Que existe un ser y en consecuencia una verdad del objeto estético, es algo que podemos verificarlo de dos maneras. Primeramente, porque este objeto ejerce una exigencia por la cual manifiesta, de alguna manera, un querer ser que es como la garantía de su ser. Y que ante todo se ejerce sobre la percepción, lejos de tener que esperarla para ser, la provoca y la gobierna, lo que sugiere, por otra parte, que tiene necesidad de ella para ser plenamente: como afirma Conrad, no sólo propone a quien será su testigo un determinado lugar y un cierto comportamiento, sino que además requiere

una concreta actitud espiritual que intentaremos describir, por la cual este testigo le ofrece todos sus recursos interiores. En este sentido, lejos de que el objeto estético sea simplemente para nosotros, somos nosotros quienes somos para él; y él es en-sí porque se opone a nosotros. Esta exigencia se dirige también al ejecutante cuando la obra debe ser ejecutada; el ejecutante sabe que hay una verdad del objeto estético con la que debe equipararse; y si esta verdad, por su culpa, no se manifiesta no por ello deja de existir. Podríamos decir en fin, y ya lo hemos dejado dicho, que el objeto estético es una exigencia también, y en primer lugar, para su autor. Pero el argumento de un ser del objeto estético anterior a la creación no puede traerse a colación aquí: no podemos aprehender lo que hay de ser en el objeto estético sino a condición de darle todas sus posibilidades y de suponer la obra creada; la exigencia que este ser manifiesta se dirige a quien debe aprehender el objeto estético en la obra, y no a quien deba crear la obra. Con esta condición la obra alcanza todo su sentido. Y precisamente no significa que el objeto estético sea algo imaginario, como tampoco América era imaginaria antes de Cristobal Colón. El objeto estético puede quedar malogrado, ausente, por culpa nuestra o por la de sus intérpretes, sin ser por ello irreal. Si su aparecer es traicionado o desconocido, no es por ello menos real. Y se puede decir que si el objeto estético ser, es por el hecho de que existe un ser de este objeto. Este ser de una exigencia no es el ser de un posible o de un deber ser, es decir de una cosa que no es aún y que posiblemente nunca será; el objeto estético está ya, bajo las especies de la obra no ejecutada o no percibida estéticamente, y por esto existe una verdad de él. Y no es el ser de una verdad que hay que descubrir más allá de lo dado, es el ser de una presencia que es necesario proclamar o que es necesario realizar; pero esta presencia está llena de una verdad: debe ser la presencia del objeto estético y no de un mero parecido.

El objeto estético no es trascendente o exterior a sus apariciones, puesto que no se realiza más que en ellas, a diferencia del objeto ordinario al cual le es indiferente ser percibido bien o mal, (la diferencia será para el que se equivoque que sufrirá las consecuencias); y sin embargo no se deja reducir a sus apariencias, ya que él mismo puede constatarlas: así el cuadro mismo nos advierte, que la iluminación es mala, o nuestra posición desfavorable, la música, que el movimiento está mal ajustado o que nosotros no estamos en «buena forma» para escucharlo, y el monumento mismo nos avisa

de que su entorno le traiciona o que el tiempo ha ensuciado la piedra, o que lo hemos visto mal. El objeto estético no es más que apariencia, pero en la apariencia es algo más que apariencia: su ser es aparecer, aunque algo se revela en el aparecer, que es su verdad y que fuerza al espectador a prestarse a su revelación.

Si se adapta, el ser del objeto estético ya no será exigencia, sino plenitud, y es la segunda prueba de su en-sí. En consecuencia el objeto estético es una cosa; y podemos decir que una sinfonía o un ballet lo es, con la misma propiedad que un monumento o una obra de alfarería. La plenitud de que goza este objeto es siempre la de la apariencia, es decir, de lo sensible que es el acto común del que siente y de lo sentido. Pero hay un en-sí de este sensible, siempre en el plano del sentido, en donde el en-sí se opone al para-nosotros. Ante todo, en efecto, la percepción estética no aprehende este sensible como si sólo poseyera un carácter accidental y subjetivo, que debiese ser interpretado inmediatamente, desbordándose hacia una significación pragmática a la manera de las cualidades secundarias. La percepción lo aprehende como imponiéndose y valiendo por sí mismo. Ejerce sobre la percepción una especie de dominio: tiene, como hemos dicho, un peso de naturaleza, y esta naturaleza que evoca no se sumerge en lo natural, es más bien la potestad de lo elemental, tal como las religiones primitivas se esfuerzan en conjurarla, el esplendor tenebroso del ser antes que los hombres y antes que los objetos. Pues el objeto estético en sí mismo, no es una cosa de la naturaleza: no deviene tal más que cuando queda abandonado a sí mismo, reducido al ser de un signo: es el caso de un monumento como sustrato natural, al igual que puede ser objeto usual si está habitado; pero el monumento en tanto que objeto estético es naturaleza de otra manera, por el carácter imperioso, desbordante, firme, de las percepciones que provoca: es lo sensible mismo lo que es «macizo» y no la piedra como material; igualmente, los colores de un cuadro tienen una insistencia, un resplandor, una firmeza que es naturaleza, e igualmente las palabras del poema con su timbre, sus variaciones y toda su resonancia. Hablar de un en-sí de lo sensible es ante todo indicar su plenitud y su insistencia, porque el objeto estético se distingue ya de los objetos ordinarios los cuales se presentan por unas sensaciones pobres, apagadas y fugitivas prontamente eclipsadas tras el concepto. Podríamos decir que la virtud estética del objeto se mide por este poder que tiene de exaltar lo sensible y reducir lo demás: una ópera en la que

específicamente me atrae el argumento, un poema que pretende instruirme, un cuadro que me agrada sólo por su tema, un monumento que «habla» en lugar de «cantar», serían ejemplos de objetos imperfectamente estéticos. Es necesario que el objeto ejerza una especie de magia para que la percepción estética pueda relegar a un segundo plano lo que la percepción ordinaria pone en el primero (31) Lo sensible me fascina y me pierdo en él: me convierto en la melodía penetrante del oboe, en la línea pura del violín, en el sonido de los instrumentos metálicos; me convierto en el impulso de la flecha gótica o la armonía deslumbrante del cuadro; me convierto en la palabra con su fisonomía propia y esa especie de sabor que deja en mi boca cuando la pronuncio; estoy como alienado: lo sensible resuena en mí sin que yo pueda ser nada más que el lugar de su manifestación y el eco de su potencia.

Sin embargo no conviene creer que lo sensible se da como puro sensible. Tiene un sentido, cuya pregnancia contribuye a estructurarlo y a imponerlo como en-sí. Pero importa recordar cómo es el instrumento de este sentido. La percepción usual cuando no desemboca en la acción, se trasciende hacia el conocimiento: no está atenta a lo sensible más que en la medida en que instruye. De un rostro retengo del color de las mejillas porque me dice algo acerca de la salud, pero no el color de los ojos, a menos que desee obtener una señal precisa para la que este color contará. Lo sensible no está ahí más que por su sentido, es decir, por lo que representa; facilita un saber y se borra enseguida tras él, y desde el saber volveremos a bajar hacia lo sensible, si este saber nos invita a ello por sus deficiencias. Entonces, es necesario que la percepción haya perdido esta confianza espontánea que tiene en sí-misma, que se haya llegado a la reflexión y que el sujeto se interrogue: ¿Qué veo en definitiva? «La cualidad sensible, lejos de ser coextensiva a la percepción, es el producto particular de una actitud de curiosidad o de observación» (32). El objeto estético, por el contrario, tal como lo hemos descrito, recorre el camino inverso. Si asistiendo a la ópera no me intereso más que por la historia que se me está contando, estoy perdiéndome lo esencial, que es, desde luego, oir la música. Ante ello, es necesario que descubra primero, y aisle luego de alguna manera, lo sensible, que es lo real del objeto estético, para aprehender a continuación su sentido; verificaré entonces que este sentido a la vez le es inmanente y le es

propio, no siendo el objeto representado por otra parte más que un aspecto de este sentido.

Y, en efecto, el sentido insinuado en nosotros por lo sensible, no es sólo la significación exacta y explícita del objeto representado; sino que, a través de este objeto, el objeto estético nos dice alguna otra cosa; no lo dice explícitamente, sino introduciéndonos en un mundo singular que es el suyo, para el que el objeto representado no es más que un símbolo. La habitación de Van Gogh no es una habitación en la que se vive, es una habitación encantada por el espíritu de Van Gogh, quien, por la fuerza de la luz, nos invita a presentir el misterio de una noche, en la que el pintor no ha podido entrar sin que alguna cosa zozobre en él. Ahora bien, este mundo que muestra lo lleva en-sí el objeto estético. En lugar de remitirnos al mundo exterior o él como las cosas, como las nubes nos hacen pensar en la lluvia, el objeto estético no nos hace pensar sino en él mismo, es la propia luz de sí mismo. Lo hemos expresado diciendo que es «casi para-sí», y lo verificaremos en el análisis de su estructura descubriendo en el movimiento que lo anima, una relación consigo mismo, constitutiva de una temporalidad propia. De momento, conviene observar que este carácter del objeto estético, que se opone igualmente al para-nosotros, le confirma en su aseidad: el para-sí no excluye el en-sí del objeto estético más que en lo que puede hacerlo en la persona humana; califica siempre lo que es cosa y a la vez más que cosa (33). Atestigua pues, que el objeto estético goza de esta existencia autónoma que le ha asignado su creador, y que no se puede reducir a unas significaciones ideales como dice Ingarden: el objeto estético lleva en sí su propia significación, y sólo entrando en profunda comunión con él se puede descubrir tal significación, como se descubre el ser de los demás a fuerza de amistad.

Pero al menos, esta comunión es indispensable. Sin ella, el objeto estético queda inerte e insignificante, como sucede con aquellas obras que requieren una ejecución y aún no han sido ejecutadas, que sólo gozan de una existencia imperfecta. No es difícil imaginar civilizaciones en las que el objeto estético desaparece como tal, al subsistir las obras pero sin tener sentido, como cosas: así un campanario no es un objeto estético para el artillero que ajusta su disparo sobre él, ni el cuadro para quien lo relega al granero. De la misma manera que el hombre espera ser reconocido por el hombre y no realiza su ser plenamente en el mero estado de naturaleza, como Rousseau ha dicho, así el objeto estético espera la percepción en la que se desplegará lo sensible, y a través de él su sentido. Sólo obtiene la independencia y la objetividad del en-sí por y para el espectador, y así es en su presencia donde alcanza su verdad. Tan pronto como es enfrentado por una conciencia impersonal, como tiende a ser habitualmente la del sabio que sólo se interesa por lo sensible en cuanto tal y únicamente busca en él el secreto del objeto, el objeto estético se marchita de alguna manera y pasa al rango de una cosa cualquiera; no es verdaderamente él mismo más que en la experiencia estética. Se impone a la percepción y sin embargo no tiene el ser sino precisamente por ella.

Esclareceremos esta paradoja, sin superarla, volviendo una vez más sobre la noción de forma. Es mediante la forma como el objeto estético afirma a la vez su unidad y su autonomía. La forma en efecto, no es algo que simplemente lo determina desde afuera, sino que manifiesta el ser que le ha conferido el acto creador. El objeto estético no tiene una forma, es forma. Ciertamente, es necesario que la forma le sea dada por el acto creador, y en primer lugar bajo las especies de determinaciones espacio-temporales unificantes. Sabemos después de la *Estética Trascendental* que un sensible que fuera diversidad pura no podría ser percibido: es necesario que las formas *a priori* de la sensibilidad confieran una unidad a esta diversidad. Veremos en efecto, cómo el artista dispone el espacio y el tiempo para ordenar lo sensible; no se trata de que espacio y tiempo sean un marco exterior a lo sensible y que viniese a sobreañadirse a él; sino que es la misma cosa el producir lo sensible y organizar el espacio-temporalmente, el producir sonidos y ordenarlos en frases melódicas según el ritmo y la armonía, es decir, el constituir una totalidad significante. Pero aún hay más: la música no está en el tiempo, es tiempo; es decir, que tiene una duración propia, que es como su respiración, y para la cual la medida no es más que un rasgo exterior. Y otro tanto sucede con el monumento en el espacio, él mismo es espacio; es decir, que en lugar de ser medido, mide, rasga la altura por el impulso de sus columnas o la majestad de sus bóvedas, atraviesa la profundidad por la sucesión cambiante de sus planos, despliega la longitud por la solemnidad de sus fachadas o la ampulosidad de su atrio. Veremos que espacio y tiempo se hallan tan bien integrados en el objeto estético que parecen proceder de él: espacialidad y temporalidad constituyen las dimensio-

nes del mundo interior del objeto; son formas que el objeto, lejos de recibir, inventa para su propio mundo.

La forma no es pues un principio exterior de unidad que viniese desde fuera a informar lo sensible, como cuando ponemos unos zapatos en una horma o vino en una botella; es, por el contrario, interior a lo sensible, y no es nada más que la manera en que éste (lo sensible) se anuncia y se da en la percepción, como el dibujo en la pintura moderna expresa la manera en que los colores se organizan como colores y la acción de un ballet expresa la manera en que los movimientos se articulan.

Por eso la forma no es exactamente el contorno, sino más bien la totalidad de lo sensible en tanto que, por una parte, se constituye en objeto, y por otra parte, viene a representar alguna cosa. Por el hecho de que informa el objeto y le confiere un ser, podemos decir que es a la vez sentido y esencia; es la vida que se encarna en la apariencia y le presta algo de su eternidad: lo vemos en las ruinas, por ejemplo. Pero es necesario añadir enseguida dos precisiones:

La primera es que esta idea no es la justificación de un logos: el objeto estético lo expresa por este poder de expresión que se halla en él, y se comunica al sentimiento sin dejarse dominar por el entendimiento. Es así como puede dar acceso a un mundo: lo incondicionado no se revela mas que afectivamente. Por este motivo la experiencia estética está posiblemente en el corazón del ser-en-el-mundo, o por lo menos nos remite siempre a la experiencia original de este ser-en-el-mundo; pero también por esta causa no puede usurpar las prerrogativas de la filosofía: el arte posee otro lenguaje y corresponde a cada cual saber cual es el que prefiere.

La segunda, es que la idea, a pesar de estar encarnada en el objeto estético e inseparable de lo sensible, no se revela más que en el sentimiento, emana de este objeto mismo, que se constituye de esta forma en para-mí. Encontramos aquí un tema desarrollado por Focillon: «El signo significa que la forma se significa». (34) Tal es el carácter propio de la expresión, cuyo corolario es su irreductibilidad a la lógica. El objeto estético es él mismo su propio sentido: lo que le unifica es al mismo tiempo lo que asegura su autonomía; y podríamos decir que la «forma» es el alma del objeto, asimilando al término algo de su acepción aristotélica. Así cuando hablamos del en-sí del objeto estético, no es el para-sí lo que oponemos, sino el para-nosotros; y si decimos que es naturaleza, es menos para identificarlo a la cosa natural que para señalar el carácter imperioso e independiente de su realidad.

Pero no hemos aprehendido todavía la última peripecia de la forma cuando hemos observado esta forma soberana en el objeto estético, que es, a la vez, la disposición de lo sensible y la significación que le es inmanente, de manera que la unidad del objeto estético y su plenitud se miden por la pregnancia de esta forma, por la claridad con la cual se descubre no sólamente el contorno sensible del objeto, sino su porte y su expresión. Pues no podemos olvidar que esta forma debe ser leída por la percepción. Es pues, también, una forma (en el sentido en que lo expresa Merleau-Ponty, algo del objeto que debe ser experimentado y asimilado por el sujeto) lo que supone la afinidad y sella la alianza del sujeto y del objeto. La forma es menos una figura del objeto que una figura de este sistema que el sujeto forma con el objeto, de esta «relación con el mundo» que se pronuncia infatigablemente en nosotros y que es constituyente a la vez del objeto y del sujeto. Suponemos ya que esta solidaridad del *percipiens* y del *perceptum* es particularmente relevante en la experiencia estética, ya que también la forma del objeto es en ella particularmente pregnante.

Pero esta pregnancia incluso nos impide descalificar el en-sí en beneficio del para-nosotros: en esta relación que lo une a mí y me somete a la actitud estética que adopto, es sin embargo el objeto estético quien tiene la iniciativa. Yo no soy más que la ocasión para que el logos afectivo se desencadene y se dé en mí. Todo ocurre como si el objeto tuviese necesidad de mí para que lo sensible se cumpliese y encontrara su sentido. Pero yo no soy más que el instrumento de este cumplimiento, siendo el objeto quien manda. La percepción estética, de igual modo que es sentimiento, es alienación (35); y esta alienación misma es una tarea para mí, pues hace falta que yo acepte ceder al encantamiento: atenuando la tendencia que me lleva a intentar dominar sobre el objeto, y conjurando lo sensible para perderme en él. Es entonces cuando reconozco en el objeto una interioridad y una afinidad conmigo: es lo que yo enfoco pero lo considero como consubstancial a mí, penetrando en él o dejándome penetrar por él más bien que manteniéndolo a distancia. Por tanto no deja de ser objeto confundiéndose conmigo; la «distancia» en que está no se anula porque me absorba en él, pues se mantiene como una norma para mí y me impone su sentido. Tal es la paradoja: me transformo en melodía o estatua y sin embargo la melodía o la es-

tatua siguen siendo exteriores a mí; me proyecto en ellas para que sean ellas mismas. Es en mí en donde el objeto estético se constituye como otro yo. Dicho de otro modo, la alienación corrige aquí la intencionalidad: no puedo decir que yo constituya el objeto estético, se constituye él en mí en el acto mismo por el cual lo contemplo, porque no lo miro como exterior a mí sino viéndome en él. Y comprendemos porqué la conciencia no es dadora de sentido: no pone el objeto, lo asume y él así se realiza en ellas.

Se comprende, pues, el interés de un examen de la percepción estética, ya que es la percepción quien opera la metamorfosis de la obra en objeto en la que la obra se completa y entrega su sentido auténtico. Este examen tendrá, por otra parte, forzosamente que repetir los temas que se desprenden de una descripción del objeto estético. Es a este precio como verificamos también que el objeto estético requiere una percepción singular que, aunque lo atraviese, no aboca en la reflexión, sino que revierte a ella misma bajo la forma de sentimiento, porque el objeto estético no puede manifestar su misma verdad además de su presencia, más que a la percepción. Pero antes vamos a esbozar un análisis de la obra cuyo objeto estético es el despliegue sensible. Este será un medio de verificar ya la descripción que acabamos de hacer, y particularmente la constatación de la idea de que hay un en-sí del objeto estético. Comprendemos ahora, en efecto, como la obra puede aclararnos mucho sobre el objeto: el objeto estético es la obra en tanto que percibida. Entre los dos, hay esta única diferencia: que interviene una conciencia, pero una conciencia que se hace tan discreta y dócil como sea posible y que hace pasar el objeto de la oscuridad a la luz, del estado de cosa al estado de lo percibido. El fundamento del en-sí del objeto estético debe buscarse ineludiblemente en la obra.

Pero si este objeto recibe su ser de la obra y puede ser clarificado por ella, inversamente, la obra adquiere su verdad en el objeto estético y debe de ser comprendida por él. Por ello, el análisis de la obra no tiene sentido más que si se refiere siempre a una percepción posible, y manifiesta así que la obra es «para» la percepción.

Notas

(1) *Cfr. L'imaginaire* pág. 242. (Hay versión castellana de Manuel Lamana, en ed. Losada, Buenos Aires 1964).

(2) *Ibid*, pág. 236.

(3) *Ibid*, pág. 245

(4) *Ibid*, pág. 243.

(5) *Ibid*, pág. 240.

(6) *Ibid*, pág. 38.

(7) *Ibid*, pág. 39.

(8) Si discutimos la teoría sostenida en «*Lo imaginario*», es debido a lo que Sartre escribirá en *¿Qué es Literatura?*. Pues si el objeto estético es un imaginario, no se comprende que pueda verdaderamente (como lo quiere Sartre en esta obra) «comprometer» al espectador. Comprendemos en rigor que la palabra sea «un momento particular de la acción» (pág. 71), «el momento de la conciencia reflexiva» (pag. 197), si se trata de la palabra prosaica. Pero ¿podemos extender esta eficiencia a todo arte, y decir por ejemplo que «el objeto estético es propiamente el mundo en tanto que indicado a través de los imaginarios» (pág. 108)? Seríamos aquí más sartrianos que Sartre si dijéramos que lo que está enfocado en la experiencia estética no es el mundo, sino un mundo en el que la relación con el mundo queda por encontrar. En cuanto al objeto estético, no es que sea este mundo, sino que lo expresa. Lo que es, es una cierta realidad sensible que, tanto para el artista como para el espectador, es un fin, como muy bien dice Sartre. Las dos tesis, la de «*Lo imaginario*» y la de «*La literatura*» no pueden conjugarse más que si admitimos que lo irreal de la clave de lo real. Veremos que esta tesis, válida para la percepción ordinaria, no es admisible para la percepción estética: el arte no autoriza a imaginar, porque aporta el sentido a lo sensible y dispensa de buscar más allá de lo dado.

(9) *Das Literarische Kunstwerk*, pág. 107.

(10) *Ibid*, pág. 219.

(11) *Ibid*, pág. 285.

(12) Sin embargo, esta distinción de cuatro «capas» de la obra: materia vocal, significación verbal, objeto representado y aportes imaginarios, nos interesa aquí en cuanto que ayuda a Ingarden a discernir el objeto estético de sus «concretizaciones»: pues cada uno de sus aspectos responde a un cierto acto de conciencia, y es posible que no todos estos actos se realicen o, al menos, que la atención pueda desplazarse de un aspecto a otro, de manera que la obra sea siempre aprehendida «en un determinado recorrido perceptivo» que varía según las disposiciones del lector, según el interés que toma en tal o cual aspecto de la obra, según la inteligen-

cia que aporta a la comprehensión de las significaciones o según la vivacidad de imaginación que anima estas significaciones. Lo que viene a decir, en definitiva, que la lectura no es nunca absolutamente fiel, y que el objeto estético desborda siempre la percepción o el conocimiento que de él adquirimos: se presenta en una pluralidad de interpretaciones que pueden oponerse y transmitirse como se transmite una tradición de «puesta en escena», de declamación, o hasta de comprensión, y que entre todas crean una historia, una «vida». Pero la obra está más allá de estas concretizaciones, porque estas concretizaciones son ellas mismas posibilitadas por la obra.

(13) *Das Literarische Kunstwerk* pág. 129 y 362.

(14) *Ibid*, pág. 124.

(15) *Cfr. Idées*, pág. 312 (según la versión francesa realizada por Ricoeur).

(16) Ingarden *Ob. cit.* pág. 378.

(17) *Ibid*, pág. 378.

(18) *Introduction à J.S. Bach*, pág. 269.

(19) *Ob. cit.*, pág. 273. Posiblemente sea necesario hacer algunas reservas sobre la idea de que las palabras cantadas se reabsorben en la música y respecto a la tesis general que podríamos inferir de ahí, a saber que la alianza de dos o más artes acaba necesariamente en beneficio de una sola. Pues las palabras de un poema o de un libreto (cuando este libreto no es solamente un pretexto y posee por sí mismo un valor estético, como *Tristán*) no tiene solamente un sentido racional, sino también un sentido poético; este sentido es el que reprocharíamos a Ingarden haber descuidado. Entre este sentido poético y el musical, como por otra parte, entre el sentido musical y el sentido coreográfico, es decir entre los distintos valores expresivos, puede establecerse una afinidad que los ponga en igualdad; mejor aún, en una identidad, precisamente porque estos sentidos se sitúan más allá de lo racional.

(20) Schloezer dice en efecto que la obra musical es intemporal. Precisemos que tal afirmación no tiene en él el mismo sentido que en Sartre. Para Sartre, el objeto musical es intemporal porque es «un imaginario» que no puede transcurrir más que en un tiempo irreal, «una sombra de tiempo que conviene a esta sombre objetual y a su sombra de esencia» (*L'imaginaire*, pág. 170). Para Schloezer es intemporal porque supone, por parte del compositor que la produce, y del oyente que la comprende, una organización del tiempo por parte de la inteligencia: «organizar musicalmente el tiempo, es trascenderlo» (pág. 31).

(21) *Introduction à J.S. Bach*, pág. 27.

(22) Sin embargo no todo es falso en el intelectualismo (volveremos sobre este extremo). Es posible que la reflexión coopere a la percepción estética. Pero no la constituye: el sentido del objeto percibido no depende de un acto intelectual, más bien se experimenta en su presencia.

(23) *Ob. cit.*, pág. 26.

(24) Conrad. «Das aesthetische Objekt». *Zeitschrift für Aesthetik*, Vol. III, pág. 77.

(25) *L'imaginaire*, pág. 243.

(26) Toda la cuestión está en saber lo que puede significar esta relación cuando no designa sólo la reciprocidad del cuerpo propio y del mundo, del organismo y del medio, y cómo podemos traspasar esta reciprocidad del orden vital al orden psicológico: ¿hay un plano de lo puro percibido que no sea lo vivido, pura y simplemente, sin ser todavía reflexivo? ¿hay una percepción que no tienda a la intelección? ¿Es el cuerpo algo trascendental de un modo distinto al del plano del comportamiento? La teoría de Merleau-Ponty mezcla en cierta manera la teoría metafísica de Heidegger según la cual el *Dasein* revela el ser porque es «ser en el mundo», la teoría fenomenológica de Sartre que retoma este análisis en términos de conciencia, y la teoría biológica de Godstein que considera la relación del organismo con el medio. Pero, si le podemos discutir la transposición del *Dasein* a la conciencia, como ha hecho Beaufret, con más razón se le puede contestar la transposición de la conciencia al organismo. Volveremos a ello en el análisis de la percepción.

(27) *Phénoménologie de la perception*, pág. 372. (Existe versión castellana en el Fondo de Cultura Económia. México).

(28) Bien entendido que se trata, como en el caso precedente, de la verdad cuyo objeto está justificado en la medida en que su ser es lo bastante objetivo como para dar paso a la verdad, no la verdad cuyo objeto es «capaz» en la medida en que dice alguna cosa y en cuanto se confronta lo que dice con lo real: este problema será tratado en nuestro último capítulo.

(29) *L'esthétique de la grâce*, II, pág. 328 y siguientes.

(30) *Revue d'Esthétique*, Abril 1948, pág. 205.

(31) Hay siempre algo de mala fe en la magia: nosotros no contamos para nada, es Venus la que domina vinculada a su presa, o la varita mágica del hada; pero se exige nuestro consentimiento y nuestro trabajo: es necesario nuestra cooperación con lo sensible, la aceptación de las reglas del juego estético. Pero lo que ocurre de hecho es que lo sensible acaba por rodearnos por doquier y nuestra propia alienación rinde homenaje a este su poder.

(32) Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, pág. 261.

(33) ¿No es la principal mejora que Merleau-Ponty ha aportado a la doctrina de Sartre instituyendo una reflexión sobre el ser dialéctico del cuerpo y del comportamiento? El «en-sí—para sí» no designa un dios imposible, designa a este semidios que es el hombre, y también (afectándolo de un «cuasi») al propio objeto estético, la obra quizás más humana del hombre.

(34) *Vie des formes*, pág. 10. A lo largo de un destacado estudio, que anticipa a la vez ciertas tesis de la psicología de la forma («una masa arquitectónica, una relación de tonos, una pincelada de pintor, un pequeño trazo grabado existen y valen antes que nada por sí mismos, poseen una calidad fisionómica que puede presentar vivas semejanzas con la de la naturaleza, pero que no se confunde con ella» *ibid.* pág. 11) así como también anuncia algunos temas de Malraux (« las formas plásticas... se someten al principio que rige las metamorfosis que las renueva perpetuamente y al principio de los estilos que tiende a experimentar, fijar o deshacer sus relaciones», *ibid*, pág. 13), Focillon sugiere la idea de que el objeto estético, por su forma se halla preñado por un mundo: «La forma se constituye, se propaga por lo imaginario, o más bien la consideramos como un especie de fisura por la que podemos hacer entrar en un reino incierto, que no es ni el de la extensión ni el del pensamiento toda una turba de imágenes que aspiran a nacer». *(Ibid.*, pág. 10).

(35) A esta alienación del espectador, una psicología de la creación mostraría que le corresponde la alienación del autor; también él se sacrifica para que el objeto estético «sea». Estas dos alienaciones son complementarias y también simétricas; pues todo lo que reconozco en el objeto, al alienarme en él, es el artista quien lo ha puesto. Y la obra es así el cemento de la intersubjetividad.

SEGUNDA PARTE

ANÁLISIS DE LA OBRA DE ARTE

Abordamos, pues, el estudio objetivo del objeto estético. Nos autoriza a ello cuanto de objetivo hay en él: lo sensible que lo constituye no se entrega como una diversidad ininteligible, sino como una totalidad organizada y significante. Sabemos por qué: el objeto estético es el producto de un «hacer», y tal hacer es creador de estructuras y de sentido. Nos queda aún, no el describir las etapas de esta actividad creadora, sino el acercarnos algo más a sus resultados. Es decir, que ahora retornaremos del objeto estético a la obra. Ya que, no en vano, lo creado es la obra, y es la obra lo que es una cosa, esa cosa privilegiada que comporta el objeto estético y se convierte en él por la actividad perceptiva. Precisamente la obra justifica ya de por sí todo un estudio objetivo al que tienden todos los ejercicios (escolares o no) que abordan el análisis de interpretación. Por otra parte, hablar de la obra es ya hablar del objeto estético: hemos dicho que en un cierto sentido podían hallarse identificados; basta, para descubrir la obra tras el objeto, con renunciar a la actitud estética y adoptar una actitud objetivante, que precisamente es la que conviene al análisis objetivo; en lugar de considerar la obra en tanto que percibida, la consideraremos en tanto que conocida, como algo que precede a la percepción. Entonces cuanto podamos decir de la obra recortará doblemente lo que hemos afirmado del objeto: el estudio de la obra a la vez presupone y explica la experiencia estética, en la medida en que hallamos en la obra el porqué de este objeto, pero también en la medida en que lo que orienta al análisis de la obra es precisamente la captación

del objeto estético. No en vano este análisis sólo puede guiarse en referencia a la experiencia estética, sin olvidar, por tanto, que lo que en ella se descubre sólo tiene sentido para la percepción.

En el análisis la obra es múltiple, como ya hemos tenido ocasión de constatar: eliminemos, para mayor simplicidad, el cuerpo material que, para ciertas obras, constituye el sistema de signos gráficos por los cuales se transmiten a los ejecutantes las instrucciones necesarias para actualizarlas. Tenemos, pues, que la obra, en tanto que cosa, posee una materia de la que está hecha y que el artista organiza a su manera: es la realidad de esta materia lo que confiere a la obra el ser de una cosa, y también a lo sensible, que en el objeto estético viene a ser esta materia en cuanto que percibida. Por otra parte, la obra posee una temática a la cual la materia se ordena: significa o representa algo que debe comprenderse por sí mismo. Finalmente, posee una expresión que acaba dándole una unidad más allá de la cohesión material y del rigor lógico, y que le confiere una temporalidad, es decir, un para-sí. Pero hay que tener en cuenta que todos estos aspectos de la obra no existen como aspectos aislados; no aparecen más que por una abstracción, inevitable por otro lado, cuando se considera a la obra como una cosa y se busca su estructura, es decir cuando olvidamos que el objeto estético es también para nosotros. Verificaremos, pues, que no estamos en condiciones de distinguir los elementos de la obra salvo si no olvidamos que de hecho la percepción estética elimina estas distinciones y va directamente a la obra total. Es lo mismo, en última instancia, demostrar que la obra está abocada a la percepción y mostrar que todos sus elementos tienden a la unidad, una unidad que no es solamente la unidad del signo y de la significación en una cosa significante, sino la unidad de un «cuasi-para-sí».

Capítulo I

ARTES TEMPORALES Y ARTES ESPACIALES

¿Cómo acometer el análisis de la obra? No podrá practicarse un análisis plenamente satisfactorio más que sobre una obra determinada, o al menos sobre un arte determinado. Ya que cada arte recurre a una técnica propia de composición: un cuadro no se estructura como una novela, ni un ballet como un monumento. Lo primero que el análisis descubre a primera vista son ciertos esquemas formales que presiden la composición de la obra según su género, y que, de hecho, el género impone al creador. Toda obra implica la elección de una forma. Entenderemos por tal simplemente el conjunto de determinaciones muy generales que permiten, según las normas culturales en uso, clasificar la obra en un tipo de arte y en un género (1). El objeto estético no es algo simplemente abstracto, sino que es una sonata o una sinfonía, una epopeya o un soneto, un fresco o una miniatura, pantomima o danza clásica, tragedia o farsa. Debe, en consecuencia, plegarse a un esquema formal que se sujeta a ciertas reglas, dotándole de un estatuto oficial y público. No cabe duda de que hay obras que mezclan la tipología artística, como la ópera, o que mezclan los géneros, como la tragicomedia: pero no por ello dejan de obedecer a ciertas normas en virtud de las cuales constituyen un objeto distinto, identificable y definible, muy diferente a otros objetos híbridos y desconcertantes que no satisfacen ni a la percepción ni al entendimiento. Así el objeto estético se define a la vez por aquello que quiere ser y por lo que no desea ser.

Las normas que presiden los géneros son indisolublemente materiales y culturales, es decir que manifiestan a la vez la naturaleza propia del arte

particular y ciertas exigencias de la cultura que sistematizan y orientan las características técnicas. Así el teatro exige que las palabras lleguen al espectador, que la acción sea inteligible, que el lugar de la acción no cambie demasiado y no disperse la atención o corte la representación con tanto cambio de decorados; la regla de las unidades observada por el teatro clásico sistematiza estas exigencias precisando la estructura que debe tener la obra teatral. Del mismo modo las dimensiones del cuadro se determinan muy elásticamente, tanto por las condiciones perceptivas como por las dimensiones de la pared que debe decorar, es decir por un cierto estado arquitectónico previo. La apariencia del edificio viene dada por la naturaleza de los materiales, por el destino que se le asigna y, en consecuencia, por la cultura, que es la que prevé tal destino: un templo para la divinidad, un palacio para el príncipe; y también interviene el estado de las técnicas (no sólo las de la construcción, sino también, cosa que suele olvidarse con frecuencia, las del aislamiento térmico, por ejemplo). Resumiendo, que en una cultura dada se imponen siempre ciertas reglas a cada arte, con tanta más autoridad cuanto que son ellas las que tienen en cuenta las posibilidades propias de cada arte, y constituyen los esquemas del género artístico. Nosotros no vamos a estudiar aquí tales esquemas: pertenecen a la historia del arte, y desbordan ampliamente los cuadros liminares de una eidética. Pero de hecho plantean un problema: la diversidad del arte, tanto en su pluralidad como en su historia, dificulta poder hablar en general del objeto estético. ¿Puede realmente hacerse? Por nuestra parte lo hemos dado por supuesto, pero ahora debe verificarse constatando si el análisis de la obra de arte puede descubrir los elementos estructurales comunes a todas las obras, y no sólo los esquemas formales, sino incluso los que podríamos denominar orgánicos. Mas este proceso no se lograría al precio de una abstracción cada vez mayor, sino, por el contrario, sólo descubriremos lo que buscamos observando muy de cerca en el ser de la obra, lo que hace que una obra sea tal obra más allá de las determinaciones generales que califican el género.

Por ello hará falta, a pesar de todo, atender a la diversidad de los géneros. Realizaremos un bosquejo de un análisis del objeto estético propio de la música y luego del de la pintura. Hemos seleccionado estos dos tipos de arte precisamente por su oposición, centrada de manera especial sobre dos extremos concretos: por un lado la música no representa nada, y en este sentido carece de «argumento» (o materia-sujeto), mientras que la pintura, cuando no se reduce a ser sólo decorativa, o en tanto que no es «abstracta», representa siempre algo. Por otro lado, la música se desarrolla en el tiempo mientras que la pintura se despliega en el espacio. El examen de ambos ejemplos de arte quizá nos permitirá atenuar precisamente estas diferencias. De una parte se constatará, en efecto, que si la música es una organización en cierta forma autónoma del plano sensible, comporta sin embargo un principio unificador superior que hace las funciones de «argumento» y que, inversamente, si la pintura es figurativa en general, efectúa también un tratamiento de lo sensible que no sólo viene requerido por el cuidado debido a la representación, de manera que la representación no aparece nunca como el fin exclusivo de la obra, ni como propuesta única hecha a la percepción. De otro lado, se constatará que el objeto estético, sea aparentemente espacial o temporal, implica a la vez al espacio y al tiempo; la pintura no está desligada del tiempo, ni la música del espacio.

Este último punto merece una reflexión previa. Permítasenos abrir aquí una especie de paréntesis para adelantar al menos algunas nociones; esta disgresión no será inútil porque el enlace del espacio y del tiempo en el seno del objeto estético presenta una doble importancia. Por una parte permite atenuar la oposición entre las artes espaciales y temporales y rendir cuentas de sus analogías, de la «correspondencia de las artes»; cuestión que desde luego tampoco abordaremos aquí, pero acerca de la cual necesitamos clarificar ciertos puntos. Por otra parte puede aclararnos algo respecto al estatuto de cuasi-sujeto del que goza el objeto estético, dado que es a la vez un en-sí y un para-sí. Habrá, en consecuencia, que insistir en dos puntos: en la solidaridad del espacio y del tiempo, tema central y con frecuencia olvidado en una reflexión trascendental o en un estudio cosmológico; y en las características del espacio y del tiempo en tanto que relacionados con el objeto estético. Y no se trata aquí del espacio y del tiempo relativos al mundo objetivo, en el que se sitúa la obra por su antigüedad o el lugar en donde se halla expuesta, sino de un espacio y de un tiempo que ella misma constituye y es. Enlazaremos así con lo que hemos dicho de las dimensiones primarias del mundo expresado. Se trata de una temporalidad y de una espacialidad constitutivas del objeto, de una cierta relación activa que el objeto mantiene en su propio ser con el espacio y el tiempo, y que funda al espacio y al tiempo. Esta relacionalidad, por la cual el objeto estético es un cuasi-sujeto, no puede aclararse sin una referencia al propio sujeto.

Efectivamente, sólo en relación al sujeto puede descubrirse la solidaridad del espacio y del tiempo, de un espacio y de un tiempo originarios, que se ubican al principio del espacio y del tiempo objetivos, concebidos como cuadros fenoménicos. El yo implica a la vez temporalidad y espacialidad, el *Da* del *Dasein* tiene una significación a la vez temporal y espacial. Heidegger halló esta idea apuntada ya en Kant. El tiempo primario no es un cuadro vacío, una forma, si se entiende por ello un continente en el que vinieran a ordenarse sensaciones previamente dadas (2). Rastreando en la intuición del espacio y del tiempo el acto de la imaginación, distinguiendo la intuición formal de la forma de la intuición, Kant sugiere que la forma es anterior a todo formalismo (3). Y, de hecho, el tiempo es relación consigo mismo. La propia afección, diría Kant (4). Movimiento puro de salir de sí para regresar a sí, gracias al cual se amplia una interioridad: en lugar de la total coincidencia consigo misma de la *mens instantanea*, de lo que carece de ser para-sí, se produce un juego, constitutivo de un yo, una especie de distancia interior en la que el sujeto se distingue del sujeto para fundamentarse como tal sujeto. Dicho de otra manera, la temporalidad no es «éxtasis», sino unidad de los «éxtasis», o sea un perpetuo retorno a sí mismo. Este ser sí mismo es lo que tiene duración, lo que permanece a la vez que es otra cosa; sin esta vuelta sobre sí mismo no habría más que *diaspora*, dispersión de instantes. Y precisamente el tiempo objetivo es un tiempo que deja de pertenecer al sujeto, un tiempo descentrado que no es más que exterioridad, mientras que la temporalidad «retiene aflojando» y «vuelve apartándose»: es el ser de un sujeto (5). En fin, el sujeto definido por la temporalidad como relación de su en sí consigo mismo constituye una totalidad orgánica. Ser sí mismo es dividirse para unirse y formar un todo. Si se habla de un tiempo propio de lo viviente es en un sentido diferente del sentido que suele prestarse, en física, al tiempo local: el tiempo local se deriva del tiempo objetivo, el tiempo propio de lo viviente expresa la interioridad de la vida, y es lo que Kant denomina su finalidad interna. Ya tendremos, por nuestra parte, ocasión de ver que el objeto estético también comporta esta finalidad interna; es algo vivo no sólo porque debido a la historicidad de los juicios del gusto entra en la historia, sino porque se halla animado por una especie de movimiento interior.

Si el tiempo es forma del sentido interno y de ahí conecta con el principio de la subjetividad (6), el espacio lo hace como principio de la exterioridad. Siguiendo el mismo trayecto se descubrirá un espacio originario si se concibe una espacialización análoga a la temporalización. Empresa que desde luego no tentó a Heidegger (7), dado quizás a que asigna al tiempo lo que debería reservarse al espacio, en particular el poder de suministrar los elementos de una síntesis figurada, mientras que Kant comprendió muy bien que «la intuición interior no nos facilita ninguna figura» (8), y porque, en suma, interpreta en términos puramente temporales el *Da* del *Dasein*. Merleau-Ponty está posiblemente, en este punto, más cerca de Kant cuando muestra que «el espacio es existencial, la existencia es espacial» (9). Sin duda critica la noción kantiana de espacio, según la cual el espacio es el lugar de las cosas porque es la síntesis de las conexiones llevadas a cabo por el espíritu; pero se une al endurecimiento formalista de la noción de forma, cuando opone el espacio espacializado al espacio espacializante que sería una forma exclusivamente constituida en el espíritu. Haciendo del espacio una forma *de la sensiblidad*, un dato previo a todo otro dato, parece como si Kant diera razón a la objeción: busca descubrir un espacio originario que posibilitara todos los conceptos de espacio y todas las construcciones de objetos espaciales. Pero ¿en qué se funda un tal espacio? Para Merleau-Ponty, si es anterior a toda operación constituyente, si siempre en sí mismo está ya constituido, es debido a que mantiene «una comunicación con el mundo más antigua que el pensamiento», como hecho radical de nuestra corporeidad: la encarnación del cuerpo en el mundo. Pero esta descripción fenomenológica puede ser explicitada en sentido trascendental. Parecería así que el espacio implanta lo dado en cuanto que dado. Si es cierto que el cuerpo mantiene una relación fundamental con las cosas, abriéndose a ellas y desparramándose en ellas, puede afirmarse que más acá de toda incardinación, el sujeto se constituye oponiéndose al objeto, volviéndose hacia algo que él no es, preparándose a recibirlo. Esta espera y este acogimiento, este «movimiento hacia», han sido profundamente analizados por Heidegger, aunque quizás no ha acertado al vincularlos a la temporalidad; de hecho es el espacio el que funda y designa este movimiento de apertura: el espacio como rostro o imagen de lo otro, de lo que, próximo o lejano, siempre se halla fuera, de lo que está en otro lugar opuesto y distinto al aquí en que el sujeto está. Este es el motivo que nos conduce a subrayar que el *Da* debe comprenderse en términos de espacio tanto como en los de tiempo. Si significa el surgimiento de una presencia absoluta, dicha presencia no pue-

de ser dada a sí misma más que constituyendo una presencia, no un instante puntual, sino la plenitud en la que se concentra un para-sí, donde se unen los éxtasis; y tal presente posee, a la vez, una significación espacial: es presencia en, umbral de un espacio en el que el sujeto puede entrar en relación con un objeto, y en caso límite convertirse en objeto entre otros objetos. La célebre fórmula de Heidegger: «Existe un mundo siempre, y con tal, que el *Dasein* se temporalice» sería más clara si se sustituyera el término temporalizar por espacializar. Dicho de otra manera, en el lenguaje de Heidegger, el *Dasein* es desde luego una luz, pero tal luz, para iluminar un mundo refractándose en los objetos, debe antes expandirse, o sea abrir un espacio. Una conciencia del mundo no puede instaurarse más que en la medida en que se produce una especie de retroceso, un distanciamiento; ¿acaso no es precisamente la función del espacio originario, que me coloca frente a un ser que yo no soy, lo que exactamente hace posible esta situación de «hallarse frente a»?.

Sobre la base de esta coexistencia entre una temporalidad y una espacialidad originarias en el sujeto, yendo de la fenomenología a la noética, puede comprenderse la solidaridad del espacio y del tiempo en el objeto, tal y como el conocimiento lo revela y establece. Kant puede también decirnos algo a este respecto. Para él, la temporalidad y la espacialidad colaboran en la medida en que ambas son necesarias a la «síntesis pura de la imaginación» en la que «la unidad, anteriormente a toda percepción, es el principio de la posibilidad de todo conocimiento» (10). ¿O es que Kant no dice, en una «reflexión» que cita Heidegger: «*Raum und Zeit sind Formen der Vorbildung in der Anschauung*»? (11). Si el esquematismo parece privilegiar el tiempo, es porque el esquema es un movimiento interior de la imaginación del sujeto que hace posible la aprehensión del objeto, aunque únicamente si puede decirse así, del lado del sujeto y no del lado del objeto: el esquema «determina solamente el sentido interno en general según las condiciones de su forma» (12), y no el sentido externo. Pero ¿no es precisamente en el espacio donde puede dibujarse el *Anblick* de algo en general? Y hay más: tiempo y espacio, cuando —en cuanto que intuiciones formales— se convierten en objetos, instrumentos de conocimiento, no pueden ser determinados más que mútuamente, el uno por el otro:

El tiempo, este tiempo que «en sí mismo no puede ser percibido» (y con si no nos admiramos de este hecho: no sólo porque «si todo pasa, el tránsito mismo no puede percibirse», sino además porque el tiempo es el espacio de la subjetividad), este tiempo «no puede determinarse sin la representación del espacio», como ha mostrado Nabert (13). Reencontramos una vez más el problema del esquematismo: las determinaciones trascendentales del tiempo no pertenecen al tiempo originario como forma de la intuición; proceden de un acto del entendimiento (o de la imaginación, poco importa aquí) que se refiere a intuiciones externas; por esto el inventario de los esquemas supone la tabla de las categorías, y su definición se refiere al objeto que será dado a la percepción externa. Pues no sólo la representación del tiempo se opera con ocasión de percepciones externas, sino que además se apoya en el contenido de esta representación. Se dirá, sin embargo, que el tiempo comporta, según la estética trascendental, al menos una dimensión que le es propia y que nada debe al espacio: la sucesión; «tiempos diferentes no son simultáneos sino sucesivos»; pero Kant añade entre paréntesis: «al igual que espacios diferentes no son sucesivos sino simultáneos», con lo que el tiempo no se especifica más que en relación al espacio; y hay que añadir que la irreversibilidad que es el carácter mayor de la sucesión temporal sólo aparecerá, con la idea de un orden temporal, a la luz de la causalidad, cuyo valor, como dice Nabert, no puede demostrarse más que en fenómenos espaciales, es decir, contando con la irreversibilidad de los movimientos. En resumen, el tiempo es más pobre en propiedades intuitivas que el espacio, por tal motivo las relaciones de tiempo pueden y deben expresarse por una intuición exterior; precisamente, en esta línea, si el tiempo, a los ojos de Kant, es una intuición es debido a que puede ser ilustrado por el espacio. De ahí la espacialización del tiempo: por este medio el tiempo se desprenderá del sujeto; el tiempo vivido se convertirá, por efecto del juego espacial, en el tiempo conocido y medible, un tiempo sobre el que ejercemos influencia y poder. En lugar del flujo que cada uno *somos*, es un tiempo que *tenemos*. Y también un tiempo que *nos posee*, siempre que, conociéndonos como objetos, nos incribamos en él y ocupemos nuestro puesto entre los acontecimientos.

Inversamente, el espacio no puede determinarse fuera del tiempo: si la línea recta es la representación figurada del tiempo, no hay que olvidar que tal línea debe ser trazada, y sólo puede serlo sucesivamente; de igual forma la coexistencia en el espacio sólo puede revelarse a una mirada capaz de simultaneidad: conjunción (o conjunto de algo) siempre implica una comu-

nidad de tiempo (un mismo momento). Y finalmente, al igual que el viajero que calcula una distancia, únicamente con el tiempo medimos el espacio, de manera que el tiempo es, a su vez, símbolo del espacio, como, hace un momento, lo era el espacio del tiempo. Cualquier viaje, e incluso el dibujo de una recta, como puro viaje, nos remite a nosotros mismos: al acto de una síntesis sucesiva en la que se funda la conciencia de sí mismo. El espacio no puede ordenarse salvo con esquemas, es decir por actos como el de contar, en el que un sujeto se inserta y «mima» (imita) en el tiempo las determinaciones espaciales. Sin la síntesis originaria que constituye el tiempo, no podríamos pensar, dado que no existiría nadie para pensar; y recíprocamente, sin la apertura de un espacio como medio de objetos, tampoco pensaríamos ya que no habría nada que pensar. Por lo que, de manera simétrica a la espacialización del tiempo, la temporalización del espacio, también afecta al destino del conocimiento: sólo conocemos el espacio, principio de toda objetividad, pero sólo podemos conocerlo según el tiempo, es decir en cuanto nos comprometemos en un conocimiento y lo efectuamos en nuestra propia duración existencial; la intuición del espacio es un acto sucesivo, el espacio debe recorrerse según un movimiento interior. Y además, al conocer algo lo anexionamos a nosotros, lo que supone su temporalización: el espacio queda animado por el tiempo. De esta forma deviene el lugar de los movimientos exteriores, el movimiento que establece el enlace entre el tiempo (que somos) y el espacio (que no somos).

Esta solidaridad se manifiesta mucho más efectivamente en la noción de movimiento: «El movimiento como descripción de un espacio (Kant lo opone al movimiento de un objeto que se conecta a una ciencia empírica) es un acto puro de la síntesis sucesiva de lo diverso en la intuición externa en general por la imaginación productora, y pertenece no sólo a la geometría, sino también a la filosofía trascendental» (14). Es decir: 1° que el espacio es descrito a partir del tiempo, y 2° que esta conexión se establece en el interior de un sujeto, es decir, que el movimiento no puede ser aprehendido en el mundo más que porque es antes que nada el acto de un sujeto que se despliega planteándose la posibilidad de un mundo. La relación de un sujeto con el objeto se prefigura en el seno mismo del sujeto por la relación del tiempo con el espacio; y el movimiento, que es movimiento en el sujeto antes de ser movimiento en el objeto, expresa en el objeto mismo esta relación.

Así, la solidaridad de la temporalidad y de la espacialidad en el sujeto conduce a comprender en el objeto la espacialización del tiempo y la temporalización del espacio. Esta reciprocidad aparece clarísimamente en el objeto estético. Pero la reflexión deberá en este caso proceder en sentido inverso: partir del tiempo y del espacio objetivos, insertos en la obra, gracias a los esquemas estructurales, por la temporalización del espacio y la espacialización del tiempo, y de ahí pasar a descubrir un tiempo y un espacio propios, interiores en cierta medida al objeto estético y como asumidos por él, que hacen de él un cuasi-sujeto, capaz de un mundo que expresa en sí.

Esta reflexión, vamos a iniciarla ahora mismo considerando sucesivamente la obra musical y la obra pictórica. Aunque no constituye el centro de nuestros propósitos, sin embargo se inscribe naturalmente en él: al investigar la estructura de la obra, y particularmente de la materia sensible, que se presta muy bien al análisis, nos veremos obligados a recurrir y verificar la solidaridad de las determinaciones temporales y espaciales; y se comprende simultáneamente que las categorías estructurales —armonía, ritmo y melodía— puedan estar presentes en cualquier tipo de arte. Sólo por esto vale la pena haber abierto el paréntesis que hemos realizado y que, desde luego, no será inútil.

BIBLIOTECA DEL
I. C. U. A. P.

Notas

(1) El motivo por el cual un artista elige tal o cual arte, es decir tal o cual lenguaje, es todavía una cuestión que depende de la psicología. Si lo que el artista desea manifestar sólo puede expresarse por medio del lenguaje que selecciona, se plantea entonces un problema que afecta a la estética comparada e implica una teoría de la analogía de las expresiones.

(2) Nabert ha mostrado que la sensación bruta no sería suficiente para constituir un material bruto preexistente a la «síntesis informante». *Cfr.* «L'expérience interne chez Kant» en *Revue de Metaphysique et morale*, 1924.

(3) El término forma no tiene solamente una significación lógica: condición de la posibilidad de una experiencia cualquiera, sino también una significación ontológica: es un modo de ser de la materia-sujeto que designa; «formal» califica un acto originario.

(4) *Crítica de la razón pura*.

(5) Por esto el tiempo será la dimensión de la profundidad humana: la experiencia que elaboramos del pasado, de la infancia, es la que más nos afecta restringiéndonos, y el porvenir es lo que más nos exalta.

(6) Cuando Kant afirma a continuación que el conocimiento de sí mismo se halla sometido a una condición temporal (es decir que sólo conocemos un yo fenoménico) se trata de otra idea: hace referencia al tiempo objetivo ya especializado. Y quizás Lachieze-Rey tenga razón al protestar en nombre de una filosofía del sujeto (*L'idéalisme Kantien*, pág. 184). Pero basta con distinguir la temporalidad como constitutiva del ser del sujeto, y el tiempo como condición de un conocimiento objetivo del sujeto, es decir el movimiento por el cual el sujeto se pone como existencia, y con cuya ayuda se conoce como esencia.

(7) Sólo hace una pequeña alusión a esta cuestión en su libro sobre Kant, en la página 91.

(8) *Crítica*, pág. 75.

(9) *Phénoménologie de la perception* pág. 339.

(10) *Crítica* pág. 153, citado por Heidegger en *Kant und das Problem der Metaphysik*, pág. 75.

(11) Citado sin referencia por Heidegger, *ob. cit.*, pág. 135.

(12) *Crítica*, pág. 178.

(13) «La experiencia interna en Kant», *Revue de Métaphysique et morale* 1924, pág. 254-256.

(14) *Crítica*, pág. 155.

Capítulo II

LA OBRA MUSICAL

La música nos ofrece el ejemplo de un arte no representativo por un lado, y esencialmente temporal por otro. Pero, investigando cómo lo sensible se constituye en él, veremos de una parte que algo como una «materia-sujeto» se introduce en él, aunque tal «temática» nunca se reduzca a una representación o imitación de lo real, y, por otra parte, que el espacio tampoco queda excluído ya que es recogido por el tiempo musical para la elaboración misma de la materia sonora, y acaba por integrarse a la obra como una dimensión esencial de su ser.

I. — La armonía

Comencemos por preguntarnos cómo se nos presenta la obra musical. Lo hace como un discurso sonoro, un discurso que no tiene por misión decir algo, proponer una significación explícita, sino que juega con los sonidos. «La temática», si es que existe, como en las sinfonías de programa o en los fragmentos que poseen un título concreto, no salta a la vista; lo que prima es el despliegue de lo sensible; lo sensible parece ser a la vez el medio y el fin de la obra, su materia y su resultado. Sin duda, esta misma noción de lo sensible está cargada de equívocos. Sirva de patente ejemplo la controversia establecida entre Schloezer y Francés. Schloezer sugiere una teoría intelectualista de la percepción del objeto musical con el apoyo de una tesis ontológica según la cual la unidad de este objeto, tal y como lo produce el creador, no depende de la percepción sino que reside en el ser intem-

poral de un «sentido espiritual»: «La obra fuera del tiempo es absolutamente una, es un todo indisoluble (1)». A ello Francés opone las investigaciones experimentales inspiradas por la teoría de la forma y que invitan a pensar, conforme a la corrección que Merleau-Ponty añade a la noción de *Gestalt*, que la forma del objeto está subordinada a la «constitución de una totalidad objeto-sujeto, que posee sus propias leyes» (2): «Lo que la música busca construir no son sistemas de relaciones elementales objetivas, sino precisamente formas, es decir sistemas unificados en los que aquello que destaca son las tendencias, la polaridad esencial de ciertos momentos como la fuerza de la melodía, la figura contrapuntística, pero no pensados en términos objetivos, sino por una referencia incesante al universo de las estructuras percibidas» (3). A lo que Schloezer reponde que la música es a la vez «sentido y forma»; y observa muy bien que «la dificultad viene de que Francés se coloca únicamente en la perspectiva del oyente, y olvida la del compositor... Las relaciones que un músico mantiene con la forma que elabora difieren de las que el oyente desarrolla con aquello que escucha» (4). Como efecto de este equívoco es imprescindible subrayar la distinción entre la obra y el objeto estético, es decir, la diferencia que en el fondo existe entre la obra como producida y la obra como percibida. Desde luego hay que conceder a Francés que el sonido es siempre algo que se dirige a un oído y que sólo la percepción completa: el oído es juez no sólo del atractivo del sonido, sino también de sus propiedades, que brinda al físico. Y el músico que escribe para un auditorio, escribe consultando constantemente con su oído y no un tratado de acústica. Pero lo importante es que escribe: es decir que presupone un cierto ser del sonido anterior a la percepción, que reconoce la realidad de una cierta materia sonora lo suficientemente consistente y manejable como para poder producir, por sí, sonidos; el carácter fabricado del sonido es una garantía de objetividad que justifica un análisis objetivo, no el del físico que desvincula el sonido de su relación a la percepción, sino el del teórico de la música que define el sonido sin contestar su posibilidad de «ser percibido».

Dicho de otra manera, cabe sostener que el sonido sólo puede «ser percibido» en el interior del campo perceptivo abierto por la dualidad sujeto-objeto; es una proposición hecha al oído y por medio de él a todo el cuerpo; su significación es prevalentemente motriz. Las experiencias de Abraham, a las que se refiere Francés, lo atestiguan, y ya también iban en esta línea los estudios de Werner: «El intervalo sonoro es la adaptación a una forma final de una tensión experimentada por todo el cuerpo» (5). Lo que equivale a decir que la música nos sacude y conmueve a partir de la armonía; y, con mayor razón aún, por el ritmo; pues el ritmo no es más que la organización del movimiento que responde en nosotros al sonido, o más exactamente aquello por lo que el sonido se constituye en nosotros como sonido. Pero esta función de objeto percibido no puede ser asumida completamente por el objeto estético más que si el artista toma conciencia de esta exigencia y aísla, determina o racionaliza su material. Para nosotros, sólo existe el sonido en tanto que percibido, para el artista sólo en cuanto que producido. El artista es el lugar de esta dialéctica de lo percibido y lo producido, y en consecuencia de lo reflexionado, es decir, el lugar de la espontaneidad y del formalismo. La objetividad del sonido implica, de alguna manera, siempre una condición técnica: el instrumento, y singularmente el piano (que para el músico es lo que para el pintor sería el óleo, por las amplias posibilidades que ofrece) (6), y una condición intelectual, histórico-cultural, que es la racionalización del sonido, la «teoría musical».

La realidad cultural de la materia sonora es semejante a la de una lengua; posee consistencia y cohesión. El escritor recurre a una lengua, es decir a un sistema de palabras que, desde el momento en que tienen un sentido, se definen mutuamente (unas por otras) y son solidarias en la frase, y que al poseer una estructura sonora, se atraen o se repelen a veces tan imperiosamente como puedan hacerlo según las exigencias de la significación. Del mismo modo el músico tiene que vérselas con un sistema de sonidos codificados por una larga y prestigiosa tradición, y cuyas posibilidades tímbricas son, en sí mismas, circunscritas por un cierto estado de la técnica instrumental, o simplemente, en el caso de la polifonía, por las posibilidades vocales de los ejecutantes de que se disponga: al igual que el dramaturgo también tiene en cuenta, a veces, quién pueda ser el intérprete para el que escribe, no sólo al esbozar el papel correspondiente sino también al seleccionar el vocabulario adecuado. De la misma manera que el escritor debe previamente conocer su lengua, así el compositor debe conocer la escritura y, según los casos y necesidades, la instrumentación; y si se recurre al ejemplo de aquellos músicos que no habían cursado estudios, ignorando quizás el contrapunto, habrá también que subrayar que, al menos, tenían (por la práctica del solfeo o de un instrumento, y por la familiaridad con obras

musicales) un conocimiento no reflexivo y un dominio espontáneo de la lengua musical, como la que pudieran tener aquellos escritores que han olvidado o desdeñado la gramática y la retórica. En el interior de este medio sonoro cada sonido se convierte en una nota, es decir un elemento del todo, elemento que asegura un cierto papel especificando un grado concreto de la gama, sea cual fuese la gama adoptada, que ejerce un cierto poder de atracción, o de repulsión en relación al resto; en resumen, que saca su sentido de su función en el todo: función que sólo puede serle asignada por el artista, algunas veces a despecho de las reglas, cuando ya está establecida por las reglas del sistema.

Ciertamente, el sistema no posee la lógica interna de una construcción racional y no es fácil de distinguir lo que en él hay de necesario o de contingente, o mejor, de natural y artificial. La elaboración de la materia sonora a lo largo de la historia de la música en la civilización occidental es frecuentemente mal descrita en los tratados porque el fin ya se presupone en el principio. Bajo su aspecto formal se debe en gran medida a un pensamiento que se considera racional, animado por la preocupación de ordenar y de codificar, y que a veces viene recomendado desde la física, en particular por la justificación del temperamento. Sin embargo, el sistema armónico no se construyó con la premeditación rigurosa del esperanto, sino más bien con la flexibilidad y la espontaneidad de una lengua viva respecto a la que la reflexión viene siempre *a posteriori*, y casi siempre para ratificar el uso ya establecido. De hecho lo que se ha venido juzgando es el oído formado, por sí mismo, con el contacto de las obras, adaptándose y sometiéndose el pensamiento racional al juicio estético. E. Souriau lo ha indicado perfectamente al criticar la tesis de Becquerel quien sostiene «la concordancia entre las funciones artísticas de los sonidos puros y ciertas matemáticas que explicitan las frecuencias vibratorias que los producen» (7). Pues lo «natural» puede entenderse de dos maneras según que la percepción o la física sean quienes establezcan la norma; y siempre es posible un equívoco según que las leyes del sistema sonoro que se invocan vengan promulgadas por el oído o por la acústica. Pero, dado que es frecuente recurrir a la acústica, en segunda instancia, para ratificar el juicio espontáneo del oído, la verdadera oposición se plantea entre lo natural y lo artificial, entre una práctica que se fía de la tradición y por ello de la percepción, y una práctica que, sin ser necesariamente revolucionaria, quiere someter el sistema sonoro a una elaboración racional —exigencia tanto más legítima en Occidente cuanto que, como subraya Schloezer, el destino de la música no está tan estrechamente ligado a la estructura de los intrumentos.

Esta oposición, salida de la dialéctica del en-sí y del para-sí, que recorre todos nuestros análisis del objeto estético y que acaba de aflorar en el debate entre Schloezer y Francés, es claramente subrayada por Brelet confrontando el empirismo y el formalismo. Como empirista, Hindemith denuncia lo que de arbitrario hay, y también artificial, en el sistema de tonalidad clásico que, al definir la alteración, condena como intrusos cualesquiera acordes extraños a una determinada tonalidad, y quiere basar los encadenamientos armónicos en «la estructura natural» de los diferentes acordes, es decir, el valor armónico de los intervalos que los integran y la posición del sonido fundamental. Como formalista, Schoenberg mantiene que «las formas naturales inmanentes a la materia sonora deben ser el punto de partida de una generalización que las libere de la experiencia auditiva que las había manifestado primitivamente» (8): la superposición de terceras, principio fundamental de la armonía clásica, se convierte, en la armonía atonal, en superposición de cuartas; y el acorde perfecto del sistema armónico es *do, sol, re*, «acorde sintético que se separa considerablemente de los datos naturales», como lo reconoce Schoenberg (9). Y Brelet demuestra muy adecuadamente cómo, en esta dialéctica de la materia y de la forma —más bien, diríamos nosotros, del sonido percibido y del sonido construido, y, más extensamente, del objeto estético en tanto que percibido y de la obra en tanto que fabricada— ninguno de los dos términos es separable del otro: el empirismo de Hindemith, observa Brelet, no cesa de especular acerca de las formas naturales que la sonoridad le ofrece; «sigue siendo una estética, es decir, una concepción determinada de hechos sonoros y no un simple registro de tales hechos» (10). Y, recíprocamente, Schoenberg «hace brotar los datos auditivos originales: cada forma nueva, y aquí radica su justificación última, nos aporta revelaciones en torno a lo sensible sonoro... ya que es uno de los fines principales del arte el transformar sin cesar los datos sonoros por la imposición de formas siempre nuevas» (11).

La armonía define, pues, un cierto medio sonoro cuya realidad imperiosa es a la vez reconocida por el oído y consagrada por la tradición; este medio es constantemente explorado por las grandes obras, con lo que se amplía paulatinamente; pero, inversamente, sólo se las podrá considerar

como tales obras si se ubican en relación a él. En el interior de este medio, el músico puede elegir su campo de acción y, por ejemplo, en la escritura clásica, seleccionar un modo o una tonalidad, o todo un plano tonal, si no le viene impuesto por el esquema formal de la obra como en la fuga. Incluso aunque se trate de un innovador o un revolucionario, se impondrá otras reglas tan rigurosas como las que rechaza y que definirán un espacio cuyos límites no pueden ser siempre indefinidamente superados, so pena de caer en el puro ruido. En las obras clásicas, el análisis armónico puede sin dificultad hallar lo que Vincent d'Indy denomina un esquema armónico: el plano tonal que es el esqueleto armónico de la obra. Es sabido con qué precisión d'Indy ha proseguido este análisis, en particular sobre las obras de Beethoven; tampoco ignora, desde luego, que tomándolo como base «no conviene confundir lo que se ve con lo que se oye, que es lo que únicamente constituye la música» (12): la música es ante todo duración y movimiento, ritmo y melodía, como veremos pronto, y la armonía no tiene sentido más que si, en lugar de ordenar y estudiar los acordes por ellos mismos (13), se les considera «genéticamente». Armonizar, en el sentido más escolar del término, construir un acorde, es definir la situación de un elemento sonoro en relación a un cierto campo tonal, determinado también a su vez en el medio sonoro; bien sea que el acorde exprese la estabilidad como acorde perfecto, o bien que ostente un carácter incierto y transitorio como el acorde de séptima, la situación que ocupa se define siempre en relación a un cierto movimiento posible. El material musical se define por la constitución de una campo tonal, y este campo es el teatro de una aventura, de un porvenir, por todo ello la armonía, lejos de ser principio de inmovilidad, puede ser el vehículo de la melodía (14): pone la tonalidad en movimiento, según un dinamismo que es el propio de la percepción. El ejemplo más perfecto y magistral de esto pueden ser las últimas obras de Franck, en particular la Sinfonía en la que aparece «una especie de antagonismo de tonalidades, considerado como el lugar donde se mueven los personajes temáticos, pero especialmente entendido como dos polos entre los que actúan, o como dos potencias opuestas que luchan entre sí hasta la supremacía final de una de ambas» (15).

Cuando la escritura se complica (modula sin descanso y finalmente recusa la tonalidad, o, como en Stravinsky, se la admite como compatible con la politonalidad) el análisis armónico no es prácticamente ya posible.

Pero siempre la nota será constituida según las reglas que definen su relación al resto, tanto en la gama de cinco o de doce sonidos como en la gama clásica, y el músico seguirá seleccionando, para establecer el campo de su obra, un cierto registro del espacio sonoro. En consecuencia se podrá continuar hablando de esquema armónico para definir las bases tonales de la obra. Tal esquema, fácilmente reconocible cuando se efectúa en la oposición de mayor o de menor, puede quedar borroso y hasta imperceptible, ya que lo que fundamentalmente se tiende a percibir es la obra misma, pero siempre será un auxiliar en la percepción de la obra. Al igual que el esquema kantiano de la calidad —no hay que olvidar que la armonía es la calidad del sonido—, es una cierta forma de rellenar el espacio sonoro; recurre a nuestra actividad imaginativa (kantianamente hablando), que aquí consistiría no en nombrar sino en captar, porque nos ofrece algo que captar: la armonía hace del sonido una realidad captable a diferencia del ruido que se apodera de nosotros sin que nosotros hagamos lo mismo con él, dejándonos vacíos. Aquí el sentido culto de la armonía coincide con el sentido vulgar de la misma: armoniosa es toda música, dado que la armonía es la condición de su ser musical; define el sonido como sonido y la obra como totalidad sonora; al igual que la justicia platónica por la que el hombre es hombre y la ciudad, ciudad, la armonía es aquello por lo que el objeto musical es objeto auténtico y quizás también captado como tal, aunque para captarlo plenamente deban entrar en juego otros esquemas.

Se verifica de esta manera algo que no dejaremos de repetir: que el artista al elaborar su material y producir su obra presupone la percepción, y que todos los elementos estructurales de la obra solicitan esta percepción donde a su vez se aniquilan como tales elementos. Pero, por otra parte, el análisis que busca la estructura armónica descubre ya también la relación de la música con el espacio. Hemos hablado del medio sonoro: la armonía de una obra, como dice Schloezer, es la relación de tal obra con el medio en que se realiza, y «el análisis armónico consiste en trasladar el proceso al campo de la acción, lo que deviene a lo que es, pasar de una duración a un espacio» (16). Este espacio ideal, definido por intervalos asignables que se conectan a relaciones de altura y que pueden considerarse con exclusión de la duración y de la intensidad de los sonidos, es el espacio que presupone toda actividad del *homo faber*; permite traducir, para hacerla manejable, la realidad musical toda; no constituye esta realidad, sólo posibilita su do-

minio. Sin embargo es algo más que un lenguaje artificial, y el medio sonoro es más que una metáfora: existe una espacialidad constitutiva del ser musical; lo que haya de objetivo en este ser, lo que exista en él de constructivo, de imperioso para la percepción, se expresará naturalmente en términos de espacio. Podría afirmarse que la música recurre al espacio para manifestar lo que en ella hay de irreductible para la percepción subjetiva.

II. — El ritmo

Las dos observaciones apuntadas pueden ser también retomadas para el examen del ritmo. De una parte, en efecto, el ritmo es un carácter de la obra total y debe ser percibido como tal. Designa el movimiento mismo que anima la obra, y en cuanto que tal no es definible, no puede ser aprehendido separadamente, a lo sumo puede ser experimentado y «mimado» (imitado) por el cuerpo, como cuando nuestro pie va dando golpes de medida rítmica; incluso en este caso sólo puede captarse el ritmo incorporado a la obra y fundido en ella. Por ello, como afirma Schloezer, las variaciones de altura o de timbre le afectan a igual título que las variaciones de duración e intensidad: lo que viene a ser lo mismo que decir que el ritmo participa en la obra entera de la que es como la respiración viviente, o mejor, como la ley secreta del desarrollo interior, y no se le puede reducir al algoritmo de una sucesión (17). Pero por otra parte, dicho movimiento de la obra debe ser premeditado y «fabricado», y el análisis puede hallar el medio de su fabricación, que también implica el espacio. Pues, al igual que la constitución de un medio sonoro permite reducir la línea melódica a una serie de puntos articulados según su altura, así también la constitución de un medio rítmico permite reducir el estilo de una duración al esquema de una progresión espacial. Schloezer no sospechó esta analogía ya que define el ritmo como «la traducción de la forma en términos de devenir». Para él, la temporalización que hace aparecer el ritmo es ya una traducción o, si se prefiere, una reducción, aunque no concibe que la verdadera reducción operada por el examen crítico sea asimismo espacialización. Y ello en razón del postulado básico que afirma que el objeto musical trasciende el tiempo: expresar este objeto en términos de devenir es ya, de alguna manera, alterarlo. Pero nos parece que, incluso admitiendo la «intemporalidad» del objeto musical, el devenir por el que se la expresa, para someterla al análisis, sólo es analizable a condición de ser espacializado. Por otro lado ¿habrá que

admitir que la unidad inmanente de la obra es «estática» y que su dinamismo le es conferido por el examen que de ella hacemos? El automovimiento de la obra debe subrayarse a cuenta de su ser auténtico, y se manifiesta en su ritmo propio.

Precisamente es Schloezer quien distingue el «ritmo externo», que a veces a disgusto denomina «natural» y el «ritmo orgánico». El ritmo externo es mensurable, o mejor dicho, es principio de medida. Este principio, es un esquema tan simple como posible, que permite seccionar el movimiento, organizar la multiplicidad de los elementos sonoros. Unicamente se le puede obtener haciendo abstracción de la calidad y de la altura de los sonidos, reduciendo la obra a su esqueleto. También Lussy compara el ritmo al dibujo, que la armonía y la melodía colorearían a su vez, como cuando hilvanamos una melodía sobre la trama del ritmo de un tren; pero hay que tener en cuenta que el ritmo así obtenido no posee más realidad que la que un dibujo logre en relación a la pintura: es un momento de la elaboración de la obra, y quizás un instrumento de su análisis, pero nunca una parte distinta de la obra total. (De hecho, la elección de un sistema de análisis rítmico es finalmente convencional: la notación musical, exactamente como la determinación del espacio sonoro, viene impuesta por una larga tradición; no existe sin embargo en la música gregoriana, ni tampoco en ciertas obras modernas). El análisis que se esfuerza en descubrir el esquema rítmico de una obra debe, pues, también complicar progresivamente el esquema elemental que fija la medida hasta reencontrar el movimiento singular del objeto musical, es decir hasta que el ritmo externo alcance al ritmo orgánico, fundiéndose con él, y aparezca como expresando la esencia misma de tal objeto, mientras que, bajo la forma elemental, sólo es como la trama y, para nosotros, un medio de acceso al mismo. No en vano son éstas las dos funciones del ritmo: bajo las especies del esquema, dar paso a la percepción para «penetrar» en la obra, y cuando la percepción se incauta del objeto estético, unirse a él y expresar el ser mismo de tal objeto.

¿Cómo se complica el esquema rítmico, cómo se carga de determinaciones positivas para rodear, siempre más cerca, el ritmo propio de la obra? En su forma elemental, el esquema es antes que nada un principio formal de medida: se trata de dividir el tiempo en partes iguales a partir de una cierta unidad simple y multiplicable, como en el canto gregoriano o la música griega, o divisible en sí mismo, como sucede hoy. El compás, como se

dice, rige las relaciones de la duración; y desde luego se trata de una duración, es un paso de tiempo que hay que hacer sensible al escandirlo. Es inevitable, volvemos a la carga, que se introduzca aquí un elemento espacial: en Kant, la sucesión es ya una determinación segunda que afecta al tiempo en cuanto que forma; se relaciona con la intuición formal. Y para que aprehendamos la sucesión, lógicamente, debe ser medida. Ello no significa que deba alterarse, que reconstruyamos lo sucesivo con lo instantáneo, sino más bien que tenemos que asociarnos al paso de la propia duración: contar, dar la medida, escandir, son maneras, aunque ingenuas, de participar en el ritmo, de instalarnos en él o a él en nosotros. En todo caso, en cuanto tengamos que vérnoslas con una sucesión, hay que ordenarlo midiendo el tiempo por la vuelta regular de las unidades temporales: el isocronismo es el principio elemental del ritmo; la música se conforma a él escrupulosamente, salvo cuando recurre a introducir matices «agógicos»; algunos teóricos de la métrica hacen de ello el fundamento del verso francés. Así es como el primer esquema métrico introduce el número.

Pero número no es ritmo. El ritmo no implica sólo la medida como división en unidades, sino la posibilidad de identificar intervalos iguales, de fijar reiteraciones; el oído exige la equivalencia de lo que para la vista puede ser el metro o para el verso la separación lineal según las sílabas. Una serie de puntos igualmente espaciados no es un ritmo, sino una sinusoide, ya que pueden hallarse máximas y mínimas. De ahí la necesidad del ictus rítmico: la medida se define y se experimenta por la duración que separa cada tiempo fuerte. El esquema rítmico reviste, pues, un segundo carácter: el compás no indica solamente la proporción de las duraciones, sino la alternancia de acentos. Esta adición de intensidad a la cantidad no contribuye sólo a clarificar la cantidad, aporta también algo nuevo: una primera determinación del objeto musical. Mientras que la medida del tiempo suministra un punto de apoyo exterior a este objeto y que podría igualmente aplicarse a cualquier otro objeto (a pesar de que la duración absoluta de la componente métrica, indicada por el metrónomo, depende del tiempo propio de la obra y constituye así una primera determinación de la obra), los acentos apuntan hacia los sonidos, como en prosodia apuntan hacia las palabras, de las que especifican su configuración. Dicho de otro modo, la medida incide en el objeto estético, algo del objeto se presta a ser medido: pasando de la cantidad extensiva a la cantidad intensiva se recurre al objeto susceptible de revestir la calidad de la que la cantidad intensiva formula la ley de constitución. En lo sucesivo, el esquema rítmico cobra todo su sentido: la medida puede especificarse y, por ejemplo, una medida ternaria se distingue de una medida binaria. Y, a partir de este punto los diversos conceptos musicales se refieren a la repartición de los acentos: la anacrusis, las terminaciones masculinas o femeninas se determinan en relación a una nota dada con el tiempo fuerte; y lo mismo puede decirse del contratiempo, contraste entre acento métrico y acento propiamente rítmico. Evidentemente el ritmo puede aparecer bajo otros aspectos, y en particular por sus contornos armónicos; pero incluso en tal perspectiva las notas adecuadas o las distintas resoluciones sólo toman toda su significación, hasta la simplemente armónica, a condición de sonar en ciertos puntos determinados, privilegiados, que la medida les prepara: la armonía clarifica la medida, pero también la presupone.

Sobre este esquema rítmico fundamental se construyen otros esquemas que constriñen cada vez más el ritmo de la obra. Cuando en la partitura consultamos la indicación de la medida y leemos «compás 2/4, o 9/8 y quizás M = 100», no sabemos gran cosa del movimiento. Pero si el fragmento se titula «vals, mazurca o minueto» nuestra información se precisa aún más; sabremos que el músico se ha sujetado a ciertos esquemas «típicos», como dice Schloezer, elaborados sobre una medida a tres tiempos. Y como la composición de una obra puede ordenarse a un género determinado (romanza alemana, rondó, variación), su ritmo puede ordenarse a un tipo que podemos reencontrar en obras diferentes y que gustaremos de hallar incluso en obras que lo adaptan con amplia libertad, como el *Vals* de Ravel o algunas mazurcas de Chopin. Este esquema aporta pues una determinación suplementaria, aunque no pueda sin embargo justificar o dar cuenta del singular aire o especial apariencia de la obra (18). Puede además suceder que el esquema rítmico propio de la obra, en lugar de tomarse de la tradición, se invente dadas las necesidades especiales de una obra particular: su conocimiento nos compromete, entonces, más profundamente en la estructura de tal obra, nos obliga en lo sucesivo a tener cuenta tanto de la armonía como de la melodía, y no sólo de la duración y de la intensidad de los sonidos. Sin duda el análisis, de golpe, no puede captar el ritmo de la obra total; lo buscará en ciertos elementos más característicos: por ejemplo, el ritmo de un tema, de un desarrollo temático, de un argumento... Pe-

ro la elección de estos elementos es significativa: no son arbitrariamente destacados como si se propusiera uno estudiar el ritmo de los ocho primeros compases de un fragmento; son seleccionados después del conocimiento habido de la obra, al menos de su composición, y porque parecen asumir en ella una función importante, sea como agentes de su organización, sea como episodios de su desarrollo; nos referimos, pues, a la estructura de la obra. Pero ¿cómo conduciremos el análisis del ritmo de la frase así aislada? Nadie ha dicho que los acentos o las figuras rítmicas coincidan con las figuras y acentos métricos. Sólo el oído actúa como juez, sólo él puede conocer la obra que ha sido hecha para él. Y esto es lo que expresan las reglas radicalmente empíricas que formula Lussy, que recurren a nociones como las de valor o silencio, y que se concluyen así: «En fin, ahí radica el índice capital, hay que detectar la tendencia al reposo que toda última nota de cada grupo hace sentir al oído, si tan sólo le anuncia un reposo incompleto y le deja que añore una continuación, o si por el contrario marca un reposo definitivo» (19). Apelar a la jurisdicción del oído sólo aparentemente implica recurrir a lo arbitrario; no puede evitarse que el análisis se refiera a la percepción y que juzgue a la obra por medio del objeto estético; las «impresiones» que así se invocan, como impulso o reposo, tensión o relax, lleno o vacío, no indican de ningún modo recurso a lo subjetivo, designan, por el contrario, la realidad del objeto musical, cuya naturaleza supone que sólo puede conocérsele por sus impresiones.

El ritmo precisado de esta manera, y separado de la medida del compás, que sólo es un medio para él, se acerca y circunscribe a la melodía: caracteriza así la estructura de la frase, e incluso de la obra entera, si la materia-sujeto o el tema imponen su apariencia a la obra en totalidad, como sucede particularmente en el caso de Beethoven, en el que uno de los dos temas es a menudo más rítmico que melódico. Con mayor razón ocurrirá si consideramos el ritmo total. Sucede a veces, en una obra polifónica, que partes diversas posean cada una un ritmo diferente; basta, como en un contrapunto, que cada parte desarrolle una melodía que le sea propia (e incluso el acompañamiento de base puede marcar un ritmo que contrarreste el del canto en lugar de reforzarlo). El análisis descubrirá pues una polirritmia que también el oído experto percibirá a su vez.

¿Quiere esto decir que la estructura rítmica de la obra se ha roto? No, desde luego: los diversos ritmos componen un ritmo único. La obra guarda

su unidad. Mantener la unidad en la diversidad y la diversidad en la unidad, hacer colaborar la diversidad con la unidad, es el secreto del arte, así como el secreto de la vida es producir organismos. Al igual que de una sola mirada reconocemos el organismo, también percibimos el ritmo de la obra que es su cuño inimitable.

Pero si hay que remitirse, en última instancia, a la percepción ¿para qué el análisis que descubre tales esquemas? Si el ritmo es finalmente el movimiento mismo o la duración de la obra en tanto que percibida ¿por qué introducir el esquema rítmico que descompone este movimiento? En un sentido ritmo y esquema rítmico se oponen como se oponen en términos bergsonianos duración y tiempo: el ritmo del objeto musical, que no es una medida extraña ni exterior, sino que depende de la armonía y de la melodía, es su mismo ser; expresa su duración propia, no mide un tiempo en el que el objeto esté, sino un tiempo que él constituye, el devenir interior constituyente: el objeto musical impone su *tempo*, organiza su propio futuro en lugar de aceptarlo y padecerlo. En relación a este tiempo interior y singular que el objeto musical desarrolla según su lógica propia, el esquema rítmico, al menos en su forma elemental, parece escandir un tiempo objetivo exterior a la melodía y artificial. Y sin embargo, esta distinción entre ritmo y esquema rítmico se reduce en cuanto que el esquema, sin perder su carácter formal, se integra en la estructura cualitativa de la obra. El esquema no es extraño a la duración viviente del objeto musical; participa del tiempo objetivo en cuanto que es un orden numérico fundado en la divisibilidad indefinida de una materia espacializada, pero participa ya de la duración musical en la medida en que comporta un «tempo», una unidad que se define en valor absoluto, y más todavía cuando recurre a puntos de referencia cualitativos tomados del cuerpo mismo de la obra, de la intensidad de los sonidos y de su significación armónica.

Realmente el esquema mantiene con el objeto musical una doble relación. Por un lado, da acceso a su duración: el movimiento de la obra nos arrastra a condición de que podamos apreciarlo y seguirlo. Bergson nos propone «escuchar una melodía dejándonos acunar por ella» (20): pero precisamente eso no es posible; dejaríamos al objeto musical esterilizarse y disolverse. Sólo podremos acceder a él participando en él por el movimiento de la imaginación que define el esquema y que es un esbozo de un acto del entendimiento, puesto que lo racional se halla en germen dentro del es-

quema: contar, medir son esquemas en los que la imaginación preludia al entendimiento. Es necesario seguir y hasta numerar el ritmo de la melodía y no dejarnos simplemente mecer por ella. Dicho de otro modo, no podemos aprehender la duración sino se cuenta con el tiempo; no tenemos intuición pura de la duración. El esquema rítmico nos introduce en la duración temporal, gracias al movimiento pre-racional de la actividad esquematizante despertada en nosotros por el esquema rítmico. Imitamos el movimiento en las profundidades de nuestro ser, «mimándolo», para captarlo en el objeto; nos vinculamos al devenir imperioso de este objeto introduciendo en él la medida, no por medio de un acto de entendimiento, sino por un movimiento que «mima» el número recorriendo una sucesión, sin ello el movimiento nos arrastraría sin que pudiésemos identificarlo. En este sentido el esquema rítmico que objetiva y ordena el movimiento no está lejos del sentido kantiano, pues se trata desde luego, como para Kant en el esquema de la cantidad, de «producir el tiempo en la aprehensión del objeto»; el esquema es un método —un camino— para orientarnos en el objeto musical, y la imaginación que preside el esquema no es separable de la actividad corporal: el esquematismo es un arte profundamente oculto en el cuerpo humano. Así los esquemas rítmicos son necesarios para la aprehensión de la obra. No es necesario que se destaquen rotundamente como ocurre en el análisis de la obra, es suficiente con que sean experimentados, como una invitación a realizar un movimiento interior que nos coloque al mismo nivel de la obra musical. Se puede verificar con diversas experiencias: cuando la audición de una obra difícil, y que nos desconcierta, tiene lugar, y descubrimos bruscamente el ritmo de un pasaje, algo se desencadena en nosotros: conectamos con la obra y toma bruscamente un aire familiar. E inversamente, cuando el ritmo es insistente, como en una marcha o una danza, nos sentimos tan estrechamente conectados al objeto musical que de hecho deja de guardar su distancia y su misterio: interesa tanto como el cuerpo; y sobre todo, el objeto musical está tan bien ritmado que no posee un ritmo propio: se somete por completo a la tiranía de la medida, no tiene ya una vida interior. Los esquemas rítmicos sirven pues para remover la imaginación y vincularla al objeto musical; nos prmiten marchar a su mismo paso, participar en la misma aventura.

Pero para ello es imprescindible que tales esquemas (y ésta es la segunda relación con la duración musical) sean algo básico de la obra, algo más

que un simple patrón para medir la duración. Lo que supone, pues, que inciden sobre el objeto: ya hemos visto cómo se determinan a medida que se complican, según los acentos, según el género de la obra o según su estructura temática. Mas esto, a su vez, implica que la obra también se pliega a los esquemas rítmicos, que su desarrollo se ordena y puede ser seguido, que su duración está compuesta. Hay que subrayar, sin prejuicio alguno para la historia de los acontecimientos creativos, que la determinación del ritmo es un momento de la edificación de la obra; la elección de una estructura rítmica es una de las etapas fundamentales del artista en su proceso de elaboración, tal y como nos lo imaginamos tras nuestra propia experiencia de la obra.

El ritmo muestra, pues, que no existe duración que no se refiera a un orden universal del tiempo. ¿Acaso en Kant, de la misma manera, el acontecimiento, el hecho o el fenómeno no es captado sobre la base de la ley que regula el curso del tiempo? Así también la duración sólo es captada como tal duración si comporta en sí misma, según su gracia o sus acentos, la base para diferenciarse en relación al tiempo objetivo. Se alcanza así una idea que no es nueva: que el objeto estético debe ser compuesto; cualquiera que sea la libertad que despliegue, debe conquistarse contando con las reglas; cualquiera que sea su soltura la singularidad de la estructura rítmica debe ser mantenida por los esquemas so pena de abolirse. Los esquemas son a la vez medios de acceso a la obra y elementos constitutivos de ella. Así es como contribuyen a dar a la obra, en tanto que duración, una consistencia y una plenitud que recurren a la espacialidad en la medida en que el espacio significa la exterioridad a la conciencia y la realidad del objeto. Por ello la música, arte temporal, no excluye totalmente el espacio.

Y, en efecto, la presencia de estos esquemas rítmicos implica la espacialización del tiempo. Constatamos de esta forma que los esquemas son fácilmente susceptibles de una traducción espacial: es evidente que el espacio no podría representar el tiempo si la medida temporal no tuviese un cierto carácter espacial. Las relaciones de la duración y de intensidad que determinan los esquemas fundamentales, no sólo se incriben en la partitura, sino que además pueden ilustrarse por el dibujo de intervalos (no ya verticales como para la altura de las notas, sino horizontales) y de acentos tomados de los dibujos o de los colores. Verrier da un buen testimonio de ello en su *Essai sur les principes de la métrique anglaise*: analizando las diversas «variedades del ritmo», duplica cada ejemplo musical con una ima-

gen espacial en la que el color complica también el dibujo. Pero ¿necesitamos realmente tales confirmaciones? El tiempo sólo puede ser tratado a condición de espacializarse; sabemos que no podría ser medido sin utilizar movimientos efectuados en el espacio. Podríamos repetir aquí cuanto hemos indicado respecto a la armonía: este espacio temporal es un espacio definido y explorado por una larga tradición, la que ha elaborado el sistema de medida adoptado desde siglos por la música occidental; la espacialización que confiere al tiempo su objetividad es también una forma de humanización. Y, por otro lado, este material suministra la materia del objeto musical: así como el medio armónico confiere a la nota su estatuto y su valor de nota, de igual manera el medio temporal confiere al desarrollo y devenir de la obra su carácter rítmico. La duración está hecha a base del tiempo y a partir del tiempo, aunque sea algo distinto al propio tiempo; el músico no puede crear un objeto que posea una duración auténtica si no se instala en el tiempo objetivo, el único del que puede usar, el único en el que puede marcar y acompasar un movimiento, que, una vez trasladado a la obra elaborada, escapará a toda medida y será, en sí, su propia medida. Debido a que el objeto estético (a través del tiempo medible en el que compone y distiende su duración) participa del espacio, posee la realidad insistente y captable del en-sí gracias al cual se ofrece a la percepción, aunque a la vez sea como un para-sí, en la medida en que es duración, es decir en cuanto que en sí mismo es principio de su devenir, en cuanto el movimiento que lo anima es un automovimiento.

III. — La melodía

Sin embargo, algo de la música parece irreductible al espacio. Este reducto no espaciable es la melodía: es lo que precisamente Bergson invoca para describir la duración. La melodía no puede colocarse en el mismo rango que el ritmo y la armonía, como frecuentemente se hace. Ritmo y armonía son aspectos de la obra total, pero también son, en la medida en que dan lugar a esquemas, elementos de su composición e instrumentos de su fabricación. Mientras que la melodía parece desafiar el análisis: es aquello que aparece en la obra con una espontaneidad irrecusable cuando nos entregamos a ella y se la deja cantar. Es la obra misma en tanto que duración; por ello sólo se la puede leer horizontalmente. Mejor dicho, la melodía no

se lee, sino que se escucha; únicamente puede leerse a condición de no flexionar la lectura hacia el análisis, y sólo por aquéllos que son capaces de evocar el canto en presencia del signo escrito.

La melodía es el canto en su soberano desarrollo, es el sentido mismo del objeto musical, un sentido que no puede aprehenderse más que en/por la percepción de la obra. Pero ¿puede hablarse de sentido allí donde no hay significación explicitable, ni objeto representado, ni discurso? El sentido se decanta así rápidamente hacia la expresión. La música desvela todo un mundo, pero tal mundo no puede mostrarse a la vista o demostrarse a la inteligencia; sólo la música puede presentarlo, y se desvanece dicho mundo cuando la música calla. Está en la música en tanto que percibida y en ningún sitio más; cuanto de él pueda decirse en otro lenguaje es miserablemente inadecuado: tal es, una vez más lo recordaremos, la relación de la forma y el contenido en la expresión estética. Sin embargo, este sentido inefable merece, no obstante, denominarse sentido; pues, no hay que olvidar que tan sólo él puede «decir» el objeto musical, y el objeto musical sólo existe en tanto que «se le dice». El sentido informa la música, hace que sea música y no una mera serie incoherente de sonidos. La melodía es expresiva; pero esto significa que la expresión es la melodía: aquello por lo que los sonidos se componen en ser musical, como las partes de un rostro conforman una fisionomía o los rasgos psicológicos se integran en una personalidad. La melodía es el sentido de la música porque es su esencia: el sentido de la música es la música misma. Y en esta línea la melodía debe ser privilegiada en relación al ritmo o a la armonía: los integra y no parece reducirse a ellos. El ritmo, fundado en la medida y refigurando relaciones cuantitativas por sí solo no es aún música; cualifica una duración que no produce; únicamente la melodía es duración. Y justamente porque el ritmo no es suficiente como para engendrar y especificar la música, puede encontrársele por doquier, en cualquier arte como elemento de composición, y en toda realidad que asume su propia duración, tanto en los fenómenos de la vida como quizás en los de la historia. Lo mismo puede afirmarse de la armonía: el esquema armónico asigna a las notas su estatuto en el seno de un sistema estático, (como también puede instituirse una gama de colores o de líneas; también así la armonía se halla por todas partes). Pero la música no es simplemente un agregado de notas; determinar la materia de un arte sólo es una inicial especificación insuficiente: la piedra sirve tanto para la arquitec-

tura como para la escultura, las palabras para la prosa como para la poesía. Unicamente la melodía caracteriza y manifiesta la música (21). Ritmo y armonía son propiedades de la melodía, pues sólo la melodía es música. Si los esquemas rítmicos y armónicos son constitutivos de la obra, siempre, a su vez, actúan sobre la melodía desde la medida, expresando ciertos aspectos propios de aquélla; desde luego pueden dar cuenta de la singularidad de la obra, pero no de su musicalidad.

Pero si la melodía requiere un tal estatuto ¿quiere ello decir que el análisis puede introducirse aquí directamente? Si la melodía no puede ser reconocida más que por la percepción que descubre en ella el sentido de la música, ¿acaso no necesita ser reconstruida para que se preste a la audición? Y, por otro lado, ese sentido en que en sí misma consiste ¿no puede también descomponerse en elementos que serían (como las articulaciones de un discurso, los actos de un drama o los cuadros de un ballet) los medios de explicitación, sin que por ello se decante hacia lo inteligible? Sí, los «temas» son a la melodía lo que los esquemas son a la armonía y al ritmo; asumen una doble función: dan una embrionaria «materia-sujeto», átomo de sentido que la melodía desarrolla, y aseguran también a la música, organizándola, el elemento de espacialidad sin el que el objeto musical, que en sí mismo no es espacial, no poseería objetividad y peligraría su entidad por el riesgo de deshacerse.

En efecto, siempre puede emprenderse el análisis melódico de una obra. D'Indy da abundantes ejemplos de ello al principio de su texto. Hay que hacer hincapié además en que pretende identificar esquema melódico y esquema rítmico: esto constata lo que hemos dicho del esquema rítmico, que se vincula profundamente al contenido de la obra ya que la música es esencialmente duración, pesando así sobre el destino de la melodía (22). El esquema rítmico está tan estrechamente asociado al esquema melódico que a veces es promovido a la dignidad temática, como se ve en Beethoven, y sobre todo en Stravinsky (23); y aunque el ritmo no usurpe los privilegios de la melodía, no hay sin embargo melodía alguna que no esté ritmada: con tal asociación, el ritmo gana convirtiéndose en un elemento de la significación (así puede hablarse de los «golpes de destino») y también la melodía gana poder desplegándose en la duración. Sin embargo, en relación al esquema melódico, el esquema rítmico representa un grado superior de abstracción: el ritmo nunca es toda la melodía. Y la armonía lo es aún menos,

aunque, como en la música impresionista, el Stimmung armónico haga más o menos oficio de tema. Por lo demás, d'Indy sugiere la identidad del esquema melódico con lo que denomina la idea musical generadora de la obra.

No parece, pues, que la función temática pueda ser abolida, a pesar de lo que piensen Leibowitz y los partidarios del *atonalismo*. De hecho el *atematismo* ha sido raramente practicado. Existe desde luego todo un estilo que puede calificarse de impresionista, que se ha dedicado a destruir y dispersar la melodía. Pero Debussy, por ejemplo, no rompe la melodía bajo su forma completa, precisa y agresiva, a no ser para mejor poder restablecerla bajo la forma del arabesco continuo, del perpetuo centelleo: ¿Qué hay más melódico que el andante de su *Cuarteto* o que la *Mer*? Igualmente sucede con Wagner, que si renuncia al aria, y esto no lo hace siempre, sólo es para mejor exaltar el canto. No hay música que no sea melódica y que, en consecuencia, carezca de temas, aunque sean tratados de forma novedosa, de manera muy distinta a los modos y desarrollos tradicionales.

Pero si existe un esquema melódico (que sería respecto a la melodía lo que el esquema armónico es a la armonía) se beneficia de los privilegios de la melodía y no puede, en relación a la obra, ser colocado en el mismo plano que los otros esquemas. La obra no está hecha a base de temas como pueda serlo a base de esquemas. El tema es, como afirma d'Indy, la idea musical, y hay que entenderlo en el sentido más riguroso: no sólo da impulso a la creación musical (lo que Beethoven dice de la idea musical es exactamente comparable a lo que Valéry dice del primer verso ofrecido y regalado por los dioses), y desempeña, en consecuencia, un importante papel en la historia psicológica de la obra, sino que también es el *eidos* de la obra, su forma substancial o, si se prefiere, su causa formal. Identificamos la obra según los temas que descubrimos en ella, aunque no como identificamos un poema a partir de tal verso o tal estrofa, o un cuadro por tal detalle del dibujo o tal combinación de color que vivamente pudo captar nuestra atención. El tema se nos muestra como engendrando la obra, y la obra es el desarrollo de los temas. Bien sean tratados (los temas) según fórmulas clásicas de composición, regularmente repetidas como el refrán de un rondó, o bien retomados solemnemente en las articulaciones básicas del discurso musical como los *leit-motiv* wagnerianos que, como se ha dicho «excluyen el gradual desarrollo normal y espontáneo del tiempo musical» (24), siempre son los temas los que dan a la obra los rasgos de su fisonomía musical (25).

Y la obra es también el diálogo de los temas cuya dualidad o pluralidad confiere a la expresión un aspecto dialéctico. Tan fuertes son la personalidad y la eficiencia de los temas que podemos preguntarnos si cuando, en lugar de ocupar sucesivamente el primer plano, son evocados conjuntamente en el contrapunto, se funden en una resultante melódica única; pues exigen ser reconocidos y captados distintamente, y su distinción no compromete la unidad de la obra más que lo que puedan hacerlo dos bailarines respecto a la unidad de un ballet para dos. En resumen, el tema, principio generador de la melodía, es también el personaje principal de la melodía, como el héroe cuyo *pathos* imprime su fuerza a los acontecimientos del drama o de la epopeya. Los esquemas rítmicos y armónicos son también principios generadores de la obra, pero de la obra en tanto que compuesta, ya que, a medida que nos aproximamos a la obra como unidad significante y como puro devenir, tienden a desaperecer, fundiéndose el ritmo y la armonía en la melodía, de la que ya no pueden ser separados. El esquema melódico, por su parte, no se desvanece. Se asocia al triunfo de la melodía a la que engendra y anima. Pues es principio generador de la obra en tanto que se organiza en una unidad musical, y en tanto se constituye en objeto significante. En el fondo es el esquema del sentido, expresión elemental de lo que la obra comunica, en una palabra, como se dice en la fuga, el «argumento». Así verificamos que el tema no es a la melodía lo que la parte es al todo.

Finalmente, y dado que el esquema es no sólo sentido sino también duración, queda asegurado el carácter significante de la temporalidad melódica. Brelet afirma que el desarrollo inspirado por el tema se «despliega en el tiempo» tal y como indica su nombre (26). Pero, lo que nos parece más remarcable, es que este devenir implicado en el tema es un futuro del sentido; si el tema está preñado de posibilidades que abren la temporalidad, estas posibilidades son posibilidades que pueden calificarse de lógicas y que la armonía puede explicitar igualmente (27). Es decir, que sentido y tiempo son inseparables en la realidad musical y ya desde el seno del esquema melódico: el tiempo manifiesta el sentido, pero porque el sentido recurre al tiempo. Por ello no coincidimos con Schloezer al decir él que el objeto musical es intemporal igual que es duración pura. Pues por un lado la duración debe ser organizada (ésta es la función del ritmo, como se ha podido ver) y por otro lado, la duración es significante: no es una aventura imprevisible, sino un futuro necesario.

De ahí proviene, una vez más, la necesidad del tema: Brelet ha mostrado que, fuera del tema, la duración se desmigajaría, se desvanecería, es decir que en el fondo, un devenir rebelde a la forma no sería tal devenir: en la música romántica que ha elegido esta opción «estalla la contradicción que anida en el corazón de la duración bergsoniana, que no puede instaurarse ni por la inteligencia ni sin ella» (28); lo que da aquí consistencia a la duración organizándola, no es sólo el esquema rítmico o armónico, es el tema en tanto que sentido. El esquema melódico da acceso a la obra en tanto que es duración también, no amorfa e ininteligible desde luego, sino significante.

Pero entonces, si la melodía, en la que toda música se realiza, comporta esquemas melódicos ¿no es acaso también espacializable por la mediación de tales esquemas como lo eran el ritmo y la armonía? La especificidad del esquema melódico obliga a matizar la respuesta. En la medida en que el esquema es melódico, es duración y comporta la melodía como duración: no puede por tanto ser el instrumento de una espacialización; y los elementos armónicos y rítmicos que le están asociados se fundan en él. Pero en la medida en que el esquema es esquema, introduce, sino un elemento cuantitativo de composición, al menos un elemento lógico de organización, extraño a la duración, que constituye en el seno de la duración un átomo de duración, pero no más que un átomo a pesar de todo; permite orientarse en esta duración, escandirla introduciendo en ella, en consecuencia, un elemento de espacialidad. El esquema no puede conferir su plenitud a la duración melódica sin llenar un espacio. Así la melodía llena la sala y nos penetra por completo. Guardémonos de creer que esta imagen tan natural tenga su origen en una reflexión sobre el hecho científico del desplazamiento de las ondas sonoras; la música no está compuesta de ondas, pero posee, sin embargo, un volumen propio, como se ha subrayado frecuentemente después de Bergson; precisamente por ser «voluminosa», la música puede ocupar un edificio. Es esencial que lo espacial sea vivido en las profundidades de la imaginación, como diría Kant; con esta condición podemos seguir la obra, a la vez, en su movimiento rítmico y armónico y en su desarrollo melódico. El cuerpo siempre forma parte de todo: el reconocer los temas, mimándolos, numerando el ritmo, experimentando la armonía... ordena la duración y se vincula a ella; en él y por él cumple el esquema su labor. Y el cuerpo traza un espacio: no puede ser intermediario del *cogito* ante el mundo sin abrir el espacio en el que se perfilará el mundo. Evidentemente, po-

demos preguntarnos si se tiene derecho a hablar de espacialización donde el espacio no es ni representado ni supervisado por la inteligencia, sino solamente vivido en el plano ambiguo y oscuro de la imaginación donde nos instala la actitud estética. Hablemos, pues, de espacialización implícita. Es necesario que la admitamos como fundamento de la espacialización explícita, la que se produce, o bien cuando imaginamos el análogo espacial del objeto musical o bien cuando nos entregamos al análisis sistemático de la obra. Conviene admitir que lo que la actitud científica efectúe tenga su raíz en lo que la actitud estética experimente, y, por ejemplo, que los esquemas descubiertos en el análisis sean previamente vividos como invitación por el cuerpo y como sugestión por la imaginación. Y además ¿cómo podríamos comprender de otra manera que el objeto musical pueda sernos accesible? La objetividad no es posible si no está compuesta y organizada, y por tal motivo precisamente es apta y adecuada para la espacialización.

Ciertamente, no puede tratarse de una traducción de lo musical a lo espacial, sino sólo de una espacialidad inherente a la temporalidad musical, es decir a una duración que, por ser profundamente duración, no por ello deja de estar construida. Esta espacialidad vivida por el cuerpo en la audición no se determina en figura ni es medible; ninguna representación espacial interfiere en ello ni altera la pureza de la música. Pero sí que son posibles, a partir de aquí, ciertas analogías, ciertas correpondencias entre el arte musical y el arte plástico: sobre la base de esta afinidad secreta entre lo temporal y lo espacial. Así sucede con la analogía tan frecuentemente propuesta entre la música y la arquitectura. El esquema desempeña aquí su función más precisa: el objeto que organiza lo distribuye según proporciones que tienen una monumental solidez. Si la arquitectura es evocada por la música, no es por las cualidades de su material, es por lo que en sí es, entre todas las artes; porque ocupa el espacio de manera más imperiosa que cualquier otro arte, y lo ocupa haciendo triunfar en él un orden; la arquitectura llena el espacio organizándolo según leyes secretas e invisibles. Este alma de organización debida a la eficiencia de un tema es, en última instancia, común a la música y a la arquitectura; y es la organización de la duración musical la que se traduce por la organización del espacio arquitectónico. Sin embargo la duración, en tanto que duración, evoca más bien el arabesco, y sabemos desde Kant por qué: porque la línea recta permite representar el tiempo espacializándolo. Lo que el arabesco añade a la línea recta es

quizás el carácter significante de la duración musical que se constituye por el despliegue de un sentido; pues el arabesco, presidido por un cierto tema lineal, manifiesta también un poder de significación. Posiblemente, el arabesco opuesto a la recta cubra la distancia de la duración al tiempo, por cuanto tiene de significante, pero también de orgánico y de continuo. Hablar, como Debussy, de arabesco melódico, es espacializar la duración esforzándose en no convertirla en *travesti*. Pero, trátese de arquitectura o de arabesco, según retengamos del objeto musical su organización o su duración, ¿puede aquí la espacialización ser algo más que una metáfora? Nos veríamos en un apuro, quizás, si se nos preguntase qué monumento o qué línea decorativa corresponde a tal o cual obra musical; los objetos espaciales son evocados para ilustrar el orden y el curso del desarrollo temporal, pero no son determinantes ni concretos de tal relación; la evocación no es más que una sugestión a la que podemos resistirnos.

No obstante, se han realizado tentativas para precisar tales analogías, entre las que destaca especialmente la llevada a cabo por E. Souriau, que se esfuerza, entre las diferentes artes, para «captar una esencia común situada más allá de la diferencia del tiempo y del espacio» (29). No entra en nuestro propósito el presentar tales tentativas, cuyo interés, es sin embargo, evidente. Bástenos el observar que las correspondencias pueden establecerse bien sea en el plano de la organización material del objeto estético, o bien en el plano de su expresión. En el primer caso, la correspondencia no es más que una ilustración: como el arabesco melódico que E. Souriau establece gracias a los símbolos matemáticos «que reproducen exactamente las propiedades estructurales (a la vez físicas y estéticas) de los conjuntos musicales», ilustrando el desarrollo de la melodía. En el segundo caso, la correspondencia es más bien una analogía: así es como Souriau trata de la música y de los colores, analizando de manera convincente la «conexión» que mantienen los colores en un cuadro del Veronés: el tránsito puede operarse (como en el lenguaje) de la tonalidad pictórica a la tonalidad musical, a condición que los colores y las notas se enfoquen y comprendan no en su naturaleza física, sino en su «función estética», la cual, nos parece, es inseparable del efecto que producen, es decir de su significación psicológica y, consecuentemente, de su expresión.

Pero, en la raíz de estas correspondencias, está siempre la solidaridad fenomenológica del tiempo y del espacio. Y, ahora, deberemos considerar,

inversamente, un arte del espacio, la pintura, para ver cómo se manifiesta una vez más esta solidaridad por una temporalización del espacio simétrica a la espacialización de la duración (30).

Notas

(1) *Introduction à J.S. Bach,* pág. 251.

(2) «La structure en musique», *Les temps modernes,* octubre 1948, pág. 730.

(3) *Ibid.*, pág. 730.

(4) «Sens, forme et structure en musique», *Les temps modernes,* mayo 1949, pág. 939.

(5) Werner, *Ueber die Ansprägung von Tongestalten,* citado por Merleau-Ponty en *Phénoménologie de la perception,* pág. 244.

(6) La dialéctica de lo percibido y del pensamiento se halla incluso en la práctica pianística: es el cuerpo el que interpreta, y de ahí la espontaneidad de la invención; y sin embargo existe también un pensamiento que construye y controla, pero que se desarrolla casi totalmente en el cuerpo.

(7) *La correpondance des arts,* pág. 228.

(8) G. Brelet *Esthétique et création musicale,* pág. 59.

(9) *Ibid,* pág. 60.

(10) *Ibid,* pág. 51.

(11) *Ibid,* pág. 62.

(12) *Cours de composition musicale,* tomo II, pág. 163.

(13) «Frecuentemente los acordes se convierten en el objetivo de la música mientras que, de hecho, sólo deberían ser un medio» afirma D'Indy (*Ibid,* tomo I, pág. 117). Es esta una especie de crítica anticipada del formalismo de un Schoenberg.

(14) De hecho pesa sobre su destino. Schloezer lo ha demostrado a partir del ejemplo de una misma melodía armonizada de dos formas diferentes por Bach (*op. cit,* pág. 178). El medio sonoro que define la armonía no es nunca indiferente a la melodía que en él se desarrolla: la obra es un todo para el que la percibe.

(15) *Cours de composition musicale,* tomo II, pág. 161.

(16) *Introduction à J.S. Bach,* pág. 176.

(17) También, al igual que la melodía, el ritmo es uno. No hay polirritmia más que en el análisis en el que se pueden efectivamente seguir los ritmos diversos de las voces diversas de una polifonía; pero subrayar la polifonía por la polimetría que mantiene separados los acentos de cada ritmo, como a veces hace Bartok, es una empresa que nos parece que ignora la exigencia fundamental de la unidad de la obra.

(18) El hecho de que estos esquemas sean con frecuencia tomados de la danza garantiza, de algún modo, su carácter orgánico: si responden a un cierto uso plástico del cuerpo también reponden igualmente a la tendencia que despierta en él (el cuerpo) ciertos ecos; experimentamos tanto más intensamente el movimiento de un objeto cuanto más próximo esté en nosotros tal movimiento, incluso adueñándose de nuestros reflejos; seguir el ritmo no sólo es una reacción del espíritu sino también un acto en el que el cuerpo interviene, y esta complicidad corpo-

ral confiere al ritmo un carácter de realidad mucho más intenso. Pero si ciertos ritmos conservan de su origen de baile un carácter más imperioso, ello no significa en absoluto que agoten la realidad rítmica propia de la obra: dos minuetos construídos sobre el mismo esquema típico pueden poseer ritmos propios muy diferentes si sus armonías y sus timbres difieren.

(19) *Le rythme musical*, pág. 55.

(20) *La pensée et le mouvant*, pág. 164.

(21) D'Indy expresa el hecho de que la melodía trascienda la armonía, reduciendo la armonía a un papel subalterno: por el principio de tonalidad y el ciclo de las quintas, engendra toda la gama. Pero la tonalidad, en su función activa (si así puede expresarse), se conecta y vincula por sí misma a la melodía: D'Indy habla de la modulación melódica. Esto conduce no sólo a una condena de la teoría de los acordes, sino también a una censura de la escritura vertical, es decir de casi toda la música moderna. ¿Acaso esta condena es consecuencia necesaria de la subordinación de la armonía a la melodía? Parece ser que los acordes pueden muy bien engendrar, por su sucesión, una auténtica melodía.

(22) Pero D'Indy distingue por el contrario entre esquema melódico y esquema armónico; pues aunque «el esquema armónico esté sometido a las mismas condiciones que el esquema melódico» no es tan necesario como el ritmo para caracterizar la melodía: «Hay que subrayar que las más bellas frases musicales son aquéllas que, agotando su fuerza en sus propios elementos (la *mélodie rythmée*), no desdicen en nada si se las presentan sin recubrimiento armónico» (*Corus*, tomo I, pág. 43). Schloezer coincidiría con d'Indy en privilegiar la melodía en relación a la armonía, pero a condición de hacer de la armonía un elemento de la melodía, mientras que para d'Indy un tema o una frase musical pueden ser bellos por sí mismos.

(23) «Parece ser que para él todo el tema de lo *Sacro* sólo comporta su poder de propia repetición... La única forma de desarrollo en lo *Sacro* surge, pues, rítmicamente y se ejerce por eliminación o por amplificación métrica. En raras ocasiones Beethoven utilizó este modo de desarrollo rítmico, pero nunca hizo de ello, como Stravinsky, la materia inmediata del lenguaje musical». (A. Schaeffner, *Stravinsky*, pág. 52.)

(24) Souvtchinsky, «La notion de temps et la musique» en *La revue musicale*, mayo 1939, pág. 315.

(25) Esta función temática ¿puede ser desempeñada por una frase estéticamente cualquiera? Sucede a veces que es tomada negligentemente de una melodía popular o de una obra anterior; también ocurre que se reduzca a casi nada, a tres simples notas, como la «cédula cíclica» de la sinfonía de Franck, a cuatro o cinco notas como en ciertos motivos wagnerianos. El músico también puede hacer estas nimiedades, y ello demuestra cuánto importa su desarrollo. Pero, inversamente, un hermoso tema puede suscitar un desarrollo mediocre: de uno a otro media toda la fuerza de la inspiración diferenciable del nuevo oficio. Pero ello no obsta a que si el tema no decide de la calidad de la obra, sin embargo sí que decida de su orientación y que, en consecuencia, nunca la calidad estética de la obra puede ser indiferente a este respecto.

(26) Lo que quizás no basta para justificar otra tesis, más contestable, a nuestro modo de ver, y que apunta más bien hacia una psicología de la creación, a saber, que el tiempo musical debe reproducir la duración subjetiva vivida por el artista y que «el creador presta al desarrollo la realidad de su íntima duración» (*Op. cit.* pág. 78). Brelet evita sin embargo el subjetivismo, al que abocaría esta idea, mostrando que «lo vivido no es posible más que por la forma» y que la duración debe ser «construida» (*Ibid.*, pág. 82).

(27) Por ello el tema puede fragmentarse en motivos que abrirán las principales vías de desarrollo. Esta discontinuidad atestigua que el tema, si es duración, también es inteligibilidad.

(28) *Ibid.*, pág. 102.

(29) *La correspondance des arts*, pág. 212.

(30) La mayoría de los problemas que hemos abordado en este capítulo y en ciertos pasajes precedentes son más extensamente tratados en el libro de Vial sobre el hecho musical (*L'être musical*, Neuchâtel 1952). Lamentamos no haberlo conocido antes para haberlo traído a colación y hacer su adecuado balance.

Capítulo III

LA OBRA PICTÓRICA

Una reflexión sobre la pintura puede abordarse desde una inicial reflexión acerca de la temporalidad del espacio pictórico. Una vez aclarada esta noción, el análisis puede emprenderse siguiendo los mismos pasos que el análisis de la música. Es más, al plantear esta primera cuestión, se insinúa ya también la segunda que nos hemos propuesto asimismo examinar: la de la «materia-sujeto». Pues realmente a partir de estos dos rasgos (la importancia del objeto representado y la preeminencia de la espacialidad) la pintura, ya a primera vista, se define y se opone a la música. Y, además, ambos rasgos se conjugan muy bien: pues los problemas del espacio nacen de la preocupación por la representación, la figuración del espacio concreto sobre el espacio de dos dimensiones del lienzo se impone por la representación del objeto cuando se pretende que se lleve a efecto fielmente. Y sobre todo si el objeto representado pasa a primer plano, acapara la atención y comporta en sí mismo la fuerza expresiva; si se enmascara el objeto propiamente pictórico, en el que el contenido es totalmente inmanente a la forma, la dimensión temporal inmanente a la forma, la dimensión temporal de la pintura no puede aparecer: la atención se compromete en el reino del concepto, de lo intemporal; la temporalidad podría en rigor, refigurarse como propiedad del objeto representado, pero no pertenecerá a la pintura misma como la duración pueda pertenecer a la música. De manera que es necesario medir y limitar la importancia del objeto representado (de la «materia-sujeto») para concebir la posibilidad de una temporalidad pictórica auténtica.

I. — Temporalización del espacio

Veamos estos puntos un poco más de cerca. Es evidente que la pintura es un arte esencialmente espacial: el pintor dibuja sobre la superficie del lienzo y allí coloca los colores para conseguir una percepción que captará el objeto de una mirada, en lugar de seguirle en el desarrollo de una duración. Pero, a esto se añade que la pintura, cuando es figurativa, representa el espacio concreto e invita a evocar la tercera dimensión donde se ubica el objeto representado, y gracias a la que podemos identificarlo para apreciar la virtud representativa del cuadro. Esta evocación no es, desde luego, difícil: por poco que busquemos en el cuadro la representación de un objeto, iremos directos a tal objeto, le daremos inmediatamente vida; frente a él nos comportaremos como frente a un objeto real: del cubo «sentiremos» la tercera cara, del camino percibiremos su paulatino alejamiento, del hombre a lo lejos no percibiremos sin más su tamaño aparente, sino de inmediato pensaremos en la talla humana. Como dice Sartre, «percibimos siempre más y de manera diferente a lo que vemos» (1). En la constitución del objeto percibido, por hablar como Husserl, participa toda una multitud de intenciones vacías que se vinculan estrechamente a la percepción y la completan, o mejor dicho realizan su sentido, hacen del objeto percibido un objeto real y significante. Diríase casi que los renacentistas se molestaron en vano imitando la profundidad: con simplemente buscar en el objeto pictórico una imagen del objeto real, ya la percibimos sin dificultad. Y el pintor debe principalmente reaccionar contra esta facilidad; si quiere desviarnos del objeto representado para conducirnos al objeto pictórico, deberá desalentar y paralizar la tendencia que nos inclina a realizar la perspectiva y retenernos —hasta despiadadamente— en las dos dimensiones. Es conocido el cuidado que los pintores modernos ponen en no «agujerear la pared» con el juego de la profundidad, volviendo a la gran tradición de la pintura arquitectónica. De un mismo intento renuncian al *trompe-l'oeil* y a la perspectiva tradicional que, irresistiblemente y con poco esfuerzo, conseguía la ilusión de la profunidad. Esta decisión es fundamental en la pintura. Nótese que no excluye ni toda representación ni toda perspectiva; pero renuncia a limitarse al empleo de los medios puramente técnicos, o sea puramente mecánicos, que garantizarían una representación exacta; subordina la exactitud a la expresión y el objeto representado al objeto pictórico, es decir al cuadro mismo en tanto que objeto estético. El objeto pictórico es, también, de algún modo el objeto representado, pero sin considerársele en sí mismo como si perteneciera al universo abstracto del discurso, es el objeto representado, en tanto que (de una parte) encarnado en el dibujo y el color, e inseparable de ellos, y (de otra parte) portador de la expresión, atravesado por un sentido que le sobrepasa y que se expresa en la disposición de la materia pictórica. Atenerse al objeto representado es intentar construir lo abstracto; pues es olvidar que posee su realidad en una materia autónoma y su sentido en una expresión trascendente; es reducir el objeto estético a las dimensiones del objeto utilitario cuya percepción ordinaria conduce de inmediato a la significación, buscando qué aspecto racional o manual descubre en el objeto, pero sin considerarlo en sí mismo: la obra de arte, por contra, exige la consideración. Los *Salons* de Diderot y, si generalizamos, otros muchos críticos nos sugieren este teorema: el coeficiente de pintura en una obra pintada es inversamente proporcional al número de comentarios que la «materia-sujeto» inspira. Posiblemente, sería más justo añadir: la inteligencia estética es inversamente proporcional a la atención prestada al objeto representado. Cuando un cuadro atrae la atención sobre lo que representa, peor para él, y cuando un crítico se deja fascinar por lo que es representado y no mira más allá, es decir al cuadro en sí mismo, también ¡peor para él...!

Pero entonces, en relación al espacio pictórico, que es al espacio representado lo que el objeto pictórico es al objeto representado, asumido sin trampas ¿qué puede significar el tiempo? Digámoslo teóricamente antes de verificarlo en el análisis de la obra pintada. Dos cuestiones se plantean aquí: ¿Qué puede significar el tiempo? ¿bajo qué forma puede manifestarse? No se trata evidentemente del tiempo en el que la obra envejece. Este tiempo objetivo no concierne a la obra más que como objeto histórico y no pertenece a su sustancia. Si tal tiempo pesa en nuestro juicio estético, por ejemplo cuando tenemos conciencia de comunicarnos con el pasado o de vincularnos a una larga tradición, es por razones que no pertenecen ni interesan a la obra ni a la percepción que de ella tenemos. Sin duda alguna la pintura está vinculada a la historia en un sentido aún más preciso: los colores tienen un tiempo propio de evolución por su estructura química; una buena parte del oficio pictórico se dedica a luchar contra este desgaste; en tal sentido los primitivos italianos o flamencos, por ejemplo, han logrado

mayores éxitos que los mismos clásicos, El Veronés o Ticiano mejor que da Vinci, Rubens mejor que Rembrandt (2). Pero el hecho de que el objeto pictórico tenga una historia por su materia, es decir que se halle vinculado al tiempo objetivo, no implica que por esto conlleve el tiempo en sí mismo. El tiempo que anima el espacio pictórico debe, por el contrario, pertenecer de alguna manera a la estructura del cuadro. ¿Pero cómo? Ello no es posible salvo si interviene por delegación bajo las especies del movimiento. Sabemos que el movimiento puede satisfacer tal función delegada; es el rostro del espacio vuelto hacia el tiempo; a través de él el espacio manifiesta el tiempo y la medida, según necesidades. Sin duda hay que diferenciar el movimiento de su trayectoria: el movimiento es una aventura temporal; pero el que posea una trayectoria, que deje un rastro, atestigua que se realiza en el espacio. Esto rehabilita la trayectoria *desacreditada* por Bergson: representa el tiempo. Pero ¿lo traiciona? No, si admitimos que el tiempo sólo puede ser conocido a condición de ser objetivado, es decir, espacializado, y que la duración no puede ser captada más que como límite de la objetivición. Sobre todo si, a diferencia de Bergson y aproximando el movimiento al móvil, consideramos precisamente la trayectoria en sí misma como lo que se mueve (3). En otros términos, el espacio pictórico será temporalizado si se nos da como un espacio estructurado y orientado, donde ciertas líneas privilegiadas constituyen trayectorias, y si tales trayectorias, en lugar de aparecérsenos como residuos inertes de movimientos, se nos muestran por el contrario saturados de un movimiento que realizan en la inmovilidad.

Pero la obra no sería capaz de manifestar el movimiento prisionero en lo inmóvil si no hubiere una conciencia capaz, descifrándolo, de romper el encantamiento que mantiene al movimiento cautivo. Esta liberación requiere que el movimiento sea, antes que nada, vivido por el espectador; recordemos la lección kantiana: el movimiento en el sujeto precede al movimiento en el objeto; aquí está todo el esquematismo; este es el motivo por el que percibimos la melodía como una duración esquematizada por el ritmo. Es necesario que el tiempo intervenga también, y prioritariamente, en el sujeto; no es imprencindible que tengamos conciencia de este tiempo, pero al menos convendrá que lo vivamos en las profundidades de la imaginación. Sabemos bien que en toda percepción visual la simultaneidad es mediatizada por la sucesión: la mirada se pasea por el objeto, nunca se posa totalmente. Gracias a este movimiento se nos manifiesta el movimiento del

objeto; y sobre todo, por este movimiento, el objeto es tal objeto para nosotros, y penetra en nuestra intimidad. Pero este movimiento casi imperceptible y sin regla no despierta en nosotros el sentimiento de la duración; nos sentimos inertes ante cosas inertes. El objeto pictórico no se anima más que a condición de conmovernos profundamente. Si la pintura es un arte difícilmente comprendido, difícilmente gustado, el más abstracto de los géneros artísticos, es porque limitándose a las dos dimensiones, rehusa los medios de convencernos de que disponen las otras artes plásticas, que nos conmueven moviéndonos o sugiriéndonos movimientos. La pintura nos da un objeto tan exterior que con frecuencia no nos dice nada, como si no fuese para nosotros. Nos invita más bien a la inmovilidad; sólo dirige el movimiento de los ojos por la atracción de contrastes y tránsitos; volveremos a estos extremos más tarde, al intentar captar los sortilegios del pintor.

En definitiva, el amago de movimiento en el espectador responde a un movimiento en el creador, registrado en su obra. Pues se trata efectivamente de un movimiento interior al objeto e inmanente a su misma materia. Un movimiento que se introduce en las líneas y los colores, como si líneas y colores no fuesen, simplemente, más que trayectorias en un espacio inerte, sino que de hecho se abriesen a una vida propia; el elemento plástico vibra como si aún retuviese algo del movimiento de la mano que le colocó en la tela (sobre todo en la pintura moderna que, al no intentar disimular con nada los trazos y huellas del trabajo, deja aparecer claramente la pincelada, el toque y a veces dibuja a base de tales resortes). En el dibujo en el que subsisten los bocetos, las correciones, las aproximaciones, se siente tanto la incertidumbre como el poder del gesto creador. El dibujo decorativo o ciertos dibujos perfectamente limpios (muy próximos a lo decorativo, de Matisse o de Picasso) eliminan todos los trazos del proceso conformador, con lo que de hecho parecen más frios (pues también en estos casos, el movimiento engendra el calor e, inversamente, donde hay calor en las tintas y tonos, hay asimismo movimiento sugerido). Sin embargo, esta escritura equilibrada y limpia, insinúa también movimiento por la geometrización del trazo que le confiere, rígido o sinuoso, un carácter deliberado. Tal movimiento es plenamente espiritual, como la duración que testimonia; fijado en vez de desplegarse en el espacio, parece extenderse en una dimensión interior, como el cisne de Mallarmé que, paralizado su impulso, retorna a sí mismo y aflora a la conciencia (4). Se comprenderá ya desde ahora que el

movimiento que, en la obra, responde a tal movimiento del espectador, y reproduce el movimiento del creador, no es simplemente el movimiento del objeto representado. Un cuadro que represente unos corredores o una naranja puede ser igualmente inerte y mudo. Los conocidos olivos de Van Gogh, desesperadamente atados al suelo por sus raíces convulsionadas, son más intensamente móviles que los caballos de Géricault; con mucha frecuencia lo barroco tiene menos movimiento que lo bizantino, tanto en arquitectura como en pintura.

El hecho de que la pintura intente representar el movimiento es, en efecto, fruto de la «idea-cine» que, a decir de Waroquier, no deja de cruzar e invadir toda la empresa pictórica y que sólo halla, finalmente, su cumplimiento en nuestra época, en el film (5). Pero si toda la ambición de la pintura fuese representar el movimiento, la invención del cine (pintura dinamizada, como se ha dicho) la dejaría sin objetivo y casi forzada a la abdicación (6). En realidad, son dos cosas muy diferentes, en relación a la pintura, el representar el movimiento y el ser movimiento, y que además son fáciles de distinguir si se diferencia entre objeto representado y objeto pictórico. Lo que sí es cierto es que, dado que el objeto representado es un momento del objeto pictórico, puede producirse una especie de «contaminación» de un movimiento al otro; el movimiento representado tiende a comunicar, de alguna manera, su dinamismo al objeto estético que, no solamente lo representa, sino que lo asume (de la misma forma que la semántica influye en la fonética, y que el sentido prosaico de las palabras pesa en su aspecto y dimensión poéticos). Sin duda porque el movimiento del gesto creador aparece mejor cuando asemeja identificarse con el movimiento exterior, asumiéndolo para fijarlo, y precisamente por ello, no es nunca indiferente que el artista seleccione para la representación un móvil o algo inmóvil, una tempestad o una naturaleza muerta; parece que deba respectivamente hacerse, en tal caso, vehemente o tranquilo y que su pincelada registrará estos matices. Pero este movimiento representado no es más que sugestión en relación con el movimiento verdadero de la obra, que desde luego no será un movimiento fingido o imitado, sino un movimiento real aunque fijado. El movimiento del objeto representado es un movimiento detenido: se va de lo móvil a lo inmóvil; el movimiento del objeto pictórico es un movimiento fijado pero que tiende a desplegarse: va de lo inmóvil a lo móvil. Más exactamente, la inmovilidad nos aparece aquí como una pausa,

pero que sólo es una etapa en el movimiento: una pausa en música, un alto en la danza, son sólo el término de un movimiento; guardan algo del estremecimiento anterior; casi podría decirse que se magnifica el movimiento al fijarlo, al suspenderlo, igual que el encantamiento suspende, en el castillo de la Bella durmiente del bosque, una vida que seguirá como si el tiempo hubiese sido abolido. El conjunto plástico que constituye el bailarín en un instante es también a la vez la apoteosis del movimiento, el resumen del movimiento que acaba de desplegarse, la llamada a otro movimiento que continuará hasta la cadencia perfecta.

Pero el movimiento que en la obra manifiesta la duración del gesto creador, no es sólo «movimiento a partir de» (a partir del gesto creador cuyo impulso conserva) sino también «movimiento hacia» (hacia la significación). André Lhote lo subraya profundamente; comentando la expresión de Ingres «el movimiento es la vida». Añade: «no se trata, entiéndase bien, del desplazamiento de los miembros, de algunas mímicas superfluas, sino del gesto interno, de la *aspiration au signe* que todas las formas poseen desde que el espectador se empapa en/de ellos» (7). Es sabido que esta «aspiración al signo» sólo aparece bajo la mirada del espectador: ninguna obra llega a ser ella misma a no ser ante una conciencia; el desarrollo musical, por ejemplo, sólo es tal para el oyente. Pero lo esencial aquí es que aparezca: las formas, los colores, quieren decir algo, tienden a la expresión. Las palabras del lenguaje hablado son inertes porque el sentido les es exterior e indiferente; por el contrario el objeto estético es significante por naturaleza y su propio ser se interesa por significar. Este movimiento no es, por otro lado, propio ni exclusivo de las artes plásticas, es común a todas las artes; aunque en las artes temporales se halla tal tendencia enmascarada por el movimiento sensible del objeto estético; mientras que en las artes decantadas a la inmovilidad, por sus propios materiales, se distingue claramente en su «soberana tranquilidad» esa especie de impaciencia que el objeto posee por hacerse oír, esa convergencia y ese impulso que todos sus elementos manifiestan hacia el sentido. Podrá decirse que se trata de un movimiento irreal que sólo metafóricamente puede denominarse movimiento. ¡Un momento! Esto será cierto respecto al objeto inerte para el que la espacialidad es una irremediable exigencia; su movimiento sólo puede ser un desplazamiento en el espacio, reductible a una trayectoria. Pero el verdadero movimiento, que es un auto-movimiento, no solamente es desplazamiento en el

espacio, es también despliegue de un sentido, precisamente, como el movimiento musical, o, si se prefiere, afirmación de sí mismo. El movimiento esfuerzo y tendencia hacia lo otro, es también auto-constitutivo; a la vez que visible, es movimiento invisible de uno hacia sí, por lo que participa de la duración definida como interioridad. Este movimiento de los elementos hacia el sentido es un movimiento hacia la completud del objeto estético, no ya como en las artes temporales hacia el acorde final que las clausura, sino hacia el acorde que lo preside y compone en su unidad. Si el punto de fuga tiene una finalidad, no es en tanto que ordena la perspectiva sino en cuanto es capaz de imantar las líneas y asegura visiblemente la unidad del dibujo; como también los colores ordenados de acuerdo con ciertas tonalidades principales producen, por su combinación, la unidad de una armonía. Veremos los precedimientos que permiten obtener este movimiento del objeto hacia su unidad y su gloria.

Pero conviene aún añadir que el sentido que imanta y anima la materia es en sí mismo duración, o, si se prefiere, melodía. Se dirá que el sentido es intemporal, que la idea debe ser pensada *sub specie aeterni*, invocando a Platón o a Spinoza. Pero se trata aquí, repitámoslo una vez más, de una significación que no es lógica, como pueda serlo la del objeto representado, acerca de la cual son posibles tantos y tantos discursos; se trata de una significación, en rigor, inexpresable, ya que reside a la vez en la forma y en el contenido del objeto pictórico, como alma de esta totalidad viviente. Ahora bien, esta verdad del objeto pictórico no está inscrita en el cielo temporal de la inteligibilidad, sino que se halla en el objeto del que expresa su ser. Dicho de otro modo, la verdad del objeto pictórico no está en la relación de sí a otra cosa, sino en la relación consigo mismo. Y tal relación es un cebo para la temporalidad. Que no se nos objete que la temporalidad implica movimiento de una conciencia, o al menos de una vida, pues deberíase entonces contestar igualmente que la música sea duración y a esto nadie se atrevería. La objeción se reduciría a lo sumo a decir que la duración del objeto estético no puede percibirse si no se integra en nuestra propia duración; y esta condición es válida para cualquier objeto; significa tan sólo que únicamenta atribuimos duración a las cosas al experimentarlas: las cosas duran para nosotros en tanto que nosotros duramos. Y precisamente el movimiento de la obra exige que nuestra mirada se pose sobre ella un momento al menos, el tiempo que necesita para expandirse, como la música se

difunde al ser oída, al mismo tiempo que, por un movimiento inverso, nosotros penetramos más en ella. Sin duda es nuestra mirada la que dura, pero esta duración viene exigida por la obra, no tan rigurosamente como el objeto musical, que nos pliega a su tiempo propio, sino lo justo para que tengamos el sentimiento de haber traicionado a la obra si nuestra atención ha sido excesivamente breve. Es necesario que permitamos a la obra el acceder a sí misma, liberar su mensaje y, especialmente, desplegar su melodía.

II. — La estructura del objeto pictórico

Pasando ahora al análisis, consideremos la obra en su génesis al menos teórica. ¿Es posible justificar la impresión de duración que recoge la percepción estética, y descubrir cómo es figurado el tiempo a partir del espacio y cómo puede comunicarse el movimiento con algo inmóvil?

a) *La armonía.* — Habría que entregarse, de entrada, como hicimos para la música, a un análisis armónico para discernir (tomando la armonía en el sentido riguroso en que la toma Schloezer) la materia del objeto pictórico. A primera vista, la distinción de la armonía y del ritmo parece incongruente en las artes plásticas. La *symmetria* de Vitruvio es a la vez armonía y eurítmia: «Cuando en un edificio convenientemente proporcionado, todas las partes se conjugan con la simetría total, se obtiene entonces la eurítmia» (8). Pero esta confusión no parece autorizada más que por un uso bastante laxo de las palabras: se desdeña el aspecto dinámico del ritmo, y sobre todo se toma la armonía en el sentido más vago: como relación adecuada, como unidad. Seguramente, si se entiende así la armonía, el ritmo se limita a ser el medio de obtenerla. Pero además de que el medio debe distinguirse de su efecto, habrá que determinar la materia del objeto pictórico y subrayar los esquemas armónicos que presidan su empleo, y la constituyan a la vez como materia.

Podría objetársenos que el material de la pintura existe objetivamente y no necesita ser definido; de hecho se compra en la tienda. Esto sería desconocer la diferencia del material y de la materia, y que la materia debe recibir una estructura, y una especie de sentido, en función de la empresa estética; debe comportar leyes que le permitan a la vez resistir y plegarse a los

proyectos del artista. La objeción sería quizás válida para el dibujo; no sabríamos emprender el análisis armónico ni descubrir los esquemas de un dibujo, mientras que el análisis rítmico sí que sería esencial; pues el dibujo no tiene, en caso límite, materia alguna. Desde luego que habría que contar con papel y lápiz; ¿pero son algo diferente a la causa material, al instrumento, a lo que son para el poeta o el músico que escriben sus obras: meros medios para trascribir signos? Signos que no poseen materia propia, o que sólo tienen una materia indiferente: sólo valen por su significación y esta significación es un señalamiento, la más abstracta de las significaciones, ya que el signo no apela a la plenitud sonora del verbo. En este nivel, el dibujo vendría a ser una modalidad de escritura. Comprenderemos así la influencia equívoca que puede ejercer sobre la pintura. Por la estilización a la que se sujeta, sugiere sin duda la posibilidad de estilo, permitiendo el advenimiento del arte. Pero, por otra parte, impone el funesto prejuicio de la imitación; parece que toda su vocación se centre en conseguir una representación cada vez más exacta. Este prejuicio orientará durante largo tiempo la pintura occidental; incluso deberá pasar diversas alternativas y esfuerzos penosos para hacer prevalecer el color, con lo que conquistará su autonomía, ya que parece ser que el dibujo lo puede todo. El color será inicialmente tolerado en las diversas especies de tonalidades locales para colorear el dibujo, (como sucede también en los cuadernos de los niños) y simplemente para aumentar el parecido. Durante muchísimo tiempo los pintores recurrieron a los valores cromáticos, que, como dice Alain, son un prejuicio de los dibujantes, para «modelar», es decir para matizar el color, sin atreverse a tratar el color por el color, la pincelada por sí misma. El arte sigue aquí la pendiente de la percepción cotidiana, ya que esta percepción se dirige directamente a la cosa sin pasar por el color; hace falta una singular atención para discernirlos, y propiamente una voluntad de análisis, como ha demostrado la teoría de las formas: el objeto se nos da como la totalidad significante de sus aspectos sensibles, de manera que alrededor mismo de esta totalidad se organiza cada entidad sensible sin que ninguno de sus aspectos se privilegie sobre otro; la rosa que vemos, es a la vez roja, perfumada, cálida, aterciopelada, y cada cualidad remite a las otras como a sus equivalentes, sin que ninguna constituya un tema privilegiado del que los otros rasgos sólo serían una mera traducción. Además, a menos que se realice un esfuerzo particular, no percibimos, como lo ha demostrado Katz,

más que los colores superficiales que se adhieren a la cosa, mientras que las otras modalidades de color (*Glanzen, Glüehen, Leuchten)* para los que incluso nuestro idioma no tiene palabras exactas que las traduzcan, se nos escapan. Hace falta un singular esfuerzo, lo que caracteriza precisamente a la pintura, para privilegiar el color, para hacer de él el centro de referencia de una percepción, y llegar a decir —y ver— como Cézanne que «cuando el color está en toda su riqueza, la forma está en su plenitud». Si queremos elegir un aspecto sensible del objeto, nos inclinamos a seleccionar aquél que más fácilmente comprendemos, que es el contorno: a ello responde precisamente el dibujo. No sólo es el signo más legible, sino el que puede vanagloriarse de representar la esencia del objeto, en relación a la cual el color no es más que un accidente, una cualidad secundaria. En el largo debate que opone a coloristas y dibujantes, los apóstoles del dibujo tienen a su favor el pensamiento racionalista. Precisamente fue en la época de Descartes, en las discusiones establecidas en la Academia Real de Pintura y Escultura en torno a las obras de Ticiano o de Poussin, cuando se formularon las más solemnes afirmaciones acerca de la primacía del dibujo: «El dibujo imita todas las cosas reales, mientras que el color no representa más que lo que es accidental. Pues estamos de acuerdo en que el color sólo es un accidente... Y puede añadirse además que el color depende del dibujo ya que le es imposible representar ni figurar cualquier cosa si no cuenta con la apoyatura del dibujo» (9). ¿No estamos, con estos principios, en las antípodas, exactamente, de Van Gogh y de Cézanne? Mientras el objeto pictórico se confunda con el objeto representado, mientras la pintura se *arrogue* la misión de significar una verdad racional, el dibujo ejercerá la supremacía y tenderá a excluir el color.

Precisamente aprendemos a ver los colores gracias a los pintores. Se comprende, pues, que los pintores, alejados de la práctica de la percepción cotidiana, hayan tenido que elaborar un lenguaje pictórico, como los músicos también han desarrollado un lenguaje musical. (Y ¿acaso no es la música la que también nos enseña a percibir los sonidos?) Por otro lado, no existen en la naturaleza colores puros, a no ser en ciertos objetos excepcionales, como puedan serlo las piedras preciosas o las flores; sólo existen frecuentemente los equivalentes visuales de los ruidos. Es pues necesario que los colores se «inventen», como los sonidos, a la vez por medio de la técnica y por una institucionalización teórica y doctrinal del ámbito sensible:

gracias a ello el color se convertirá en materia. Aquí puede detenernos una objeción, la misma que suscitaba la definición del sonido como materia de la música: el color ¿puede ser un objeto pensado? ¿no es esencialmente un objeto percibido? ¿No se perderá el color en cuanto tal si se le vincula a una teoría? ¿no se le perderá extrapolándolo del campo perceptivo, rompiendo sus amarras en los cuerpos, tal y como han indicado psicólogos como Werner y Katz? Reconocemos realmente la objeción: la vocación del color es ser percibido, ser experimentado bajo nuestra mirada ofreciendo a nuestro cuerpo una ayuda y predisponiéndole a ciertos movimientos; insistiremos más tarde acerca de la significación motriz de los colores, por cuyo medio la pintura puede animarse como respuesta a nuestros propios movimientos. Pero, el color, tal y como aparece en la percepción cotidiana, no es percibido por sí mismo; no es, a este nivel, una cualidad autónoma, es —como afirma Merleau-Ponty— «una introducción a la cosa».

Sí, en consecuencia, el pintor quiere alcanzar e invitarnos al reino del color percibido por sí mismo, será necesario que reflexione sobre la percepción que su obra nos dispensará. El color, como cualidad singular y expresiva, sólo se le mostrará como tal, para poder transmitírnosla, a condición de que adopte una nueva actitud —*Einstellung auf reine Optik*, dice Katz—, que rompa la unidad inmanente del campo perceptivo cerrando con frecuencia los ojos, que quiebre la estructuración de la visión, que escinda la natural comunión con el espectáculo, precisamente para poder así sorprender su secreto. Gesto simbólico: el pintor entrecierra los ojos, deshace lo que la naturaleza le ofrece. Pero tal conquista de lo sensible es precaria; al término del esfuerzo por fijar el color, el color puede imponerse con tal fuerza que nos satura y no merece ya el nombre de color. Al no ser ciego, la experiencia apela al concepto; precisamente porque la percepción de lo sensible aislado es, en cierta medida, *contra natura*, necesita indiscutiblemente la ayuda de la idea. La teoría de los colores va a dar cuerpo a la experiencia del color. Y esto es tanto más necesario cuanto que el pintor no sólo debe discernir los matices del color, sino que además debe reproducirlos para comunicárnoslos. Sólo podrá conseguirlo por su propio arte. Es imprescindible que el color se convierta en algo objetivo por la idea antes de convertirse en tal en la propia tela, donde iniciará de nuevo el diálogo con la subjetividad del espectador. Pero esta emancipación del color supone muchas revoluciones, a la vez mentales y técnicas.

El color sólo ha podido hacerse, mentalmente, contra el dibujo, porque el dibujo ha impuesto siempre la ley de la imitación. Donde no reina esta ley, como en el arte decorativo, el color, desde mucho tiempo, se había explicitado, y en ciertos casos hasta sometía a sí el dibujo. Pero esta pintura pura, como indica Et. Souriau, no puede considerarse como tal pintura, dado que no tiende a significar, sólo busca la agradabilidad: no resulve el problema planteado por la dualidad del objeto representado y del objeto pictórico, más bien lo eleude; no en vano será ésta una constante tentación, para la pintura auténtica, cuando haya tomado conciencia de sí misma, inclinándose a practicar el mismo escamoteo, convitiéndose así en arte decorativo. Convendrá en cualquier caso, para que el color se constituya como tal, desposeer a la forma dibujada en su beneficio, crear un objeto que exija ser percibido y no interpretado, un objeto ante el cual parezcan irrisorios todos los comentarios de la Academia Real, obsesionada en buscar símbolos por todas partes. Esto supone ya una idea nueva a la vez del arte y de la percepción: del arte, que se transforma así en voluntad de creación y no de imitación; de la percepción, pues para que el arte pueda sentirse autorizado a exaltar una cualidad secundaria sin ceder terreno y recaer en lo decorativo, hay que admitir que la apariencia pueda darnos una verdad distinta, pero no menor, que la verdad racional regida por el entendimiento; hay que rehabilitar la percepción sino como patria de toda verdad, al menos como capaz de una cierta verdad, y dar crédito a la vez a las significaciones estéticas, afectivas o prácticas, inmanentes a la percepción, de las que el racionalismo hacía tan poco caso.

Sin duda, no era necesario que los mismos pintores fuesen exactamente conscientes del «diálogo» que habían entablado respecto al sentido dado a la percepción. Pero para consagrar el advenimiento del color, faltaba aún una revolución técnica que les permitiera tomar conciencia de ello al aplicarla: es el descubrimiento del óleo. Las pinturas al temple o al fresco, utilizadas desde la más lejana antigüedad, desde luego tenían sus virtudes técnicamente hablando: el agua, que es inerte, se evapora sin dejar residuos, quedando la obra al abrigo de los accidentes que puede acarrear la lenta desecación del óleo, resquebrajaduras, zonas descoloridas, oscurecimientos; pero tal virtud puede también ser peligrosa: una pintura que no tiene muchas complicaciones, que no ofrece trampas ni riesgos, tampoco invita a superarse ni a trabajar; dado que las tachaduras y los retoques no

son posibles (lo que obliga al pintor a buscar de inmediato lo definitivo) paradójicamente, los frescos ofrecen más limpiamente la apariencia de lo terminado que la pintura al óleo (y es de subrayar que la acuarela no ha conseguido el derecho de ciudadanía entre las artes hasta que ha aceptado y proclamado su carácter de boceto, como puede verse en Cézanne y Dufy). Por otro lado este tipo de pinturas pobres tienen sus propios límites: si aseguran a los tonos la máxima frescura, como la acuarela y la pintura al huevo la testimonian, la paleta de sus colores es muy restringida: el fresco excluye los rojos claros y los vivos o el azul fuerte, que no pueden tolerar la acción tóxica de la cal. Y estas servidumbres se conjugan con otra para dificultar el desarrollo cromático: el fresco, adaptándose y resaltando la pared, se somete a la arquitectura; sólo es una especie de bajo-relieve; esta escultura no exenta ni declarada, busca adoptar el aspecto escultural de las formas, como puede verse en Giotto, y se remite, desde luego, al dibujo. Por el contrario, «con el óleo, la pintura no se limita a ser una superficie coloreada, sino una materia pictórica» (10): el óleo confiere al color una realidad sustancial y manejable; el pintor puede poner manos a la obra y ejercer sobre la materia pictórica sus sueños de poder, que tan bien ha descrito G. Bachelard (11). El color no es así una simple materia efímera y ligera, como la cualidad sensible que el ojo a duras penas distingue, sino que se vincula a una materia espesa y grasa, a la cual la mano puede adaptarse igual que también la vista: algo así como el compositor que elabora el universo sonoro por su ciencia armónica, pero con la ayuda de todo su cuerpo atado al piano. Y el «toque» propio, signo de un trabajo que es un cuerpo a cuerpo con una noble materia, se convierte en un elemento inseparable de la pintura; de manera muy especial en las transparencias, se afirma el toque en los empastes y proclama el poder y el movimiento del gesto creador: el pintor puede esculpir el color, la esgrima del toque es una manera del dibujo. Un poco más y veremos cómo el color podrá incluso asumir las funciones del dibujo.

Pero, inmediatamente comprendemos que el color ya de por sí justifica un análisis armónico. Incluso aunque conquiste su independencia y su objetividad, necesita recibir aún la sanción del espíritu. El conocimiento y la teoría de los colores, por decirlo claramente, es a la pintura lo que la armonía es a la música. No sería imposible hallar en la historia de la pintura un esfuerzo paralelo al de los músicos para establecer, codo a codo a veces con

el desarrollo de la ciencia, y con las mismas ilusiones en torno a la legitimidad de una explicación científica (piensese en Sérusier o en Seurat), un estatuto objetivo de los colores y la enunciación de las leyes que presiden sus combinaciones, sus relaciones y contrastes. Esta elaboración de los colores es sin duda menos difícil que la de los sonidos, ya que los colores son más disponibles que los sonidos, y porque existe una realidad más sensible de la materia pictórica, pero no menos necesaria; el aprendizaje de la pintura quizás sea menos largo, pero igualmente indispensable que el aprendizaje de la música. Sobre todo contando con que el pintor no decide sólo de la naturaleza de los colores, sino también de su función pictórica, es decir del papel que le será asignado, e incluso a veces de su valor lumínico. El debate continúa especialmente en torno y a propósito de la luz: ¿tal matiz es blanco o amarillo o... quizás rosa? La percepción no sabría decirlo: se centra en los objetos iluminados y deja a un lado el *Raumfarbe*. «La iluminación y el reflejo sólo desempeñan su papel si se apartan como discretos intermediarios y si conducen nuestra mirada en lugar de retenerla» (12); la luz es el punto cero del color en relación al cual los colores de las cosas son positivos. Sin embargo, los venecianos descubrieron que la luz también tiene color y éste es dorado; ya los iluminadores, y tras ellos los primitivos, pintaban sobre fondo dorado. La revolución impresionista consiste en decretar que la luz es anaranjada: no en su tinte más claro (como los amarillos pálidos de Poussin o de Turner), sino en su tonalidad más cálida; y la sombra es su tono complementario frío, el azul; de uno a otro puede pasarse por el rojo-violáceo y el violeta-azul, tal como hace Cézanne, o por la otra parte del prisma, el amarillo-verdoso y el verde-azulado. Ya Delacroix, y esto se olvida con frecuencia, había descubierto, pero sin sacar de ello el mismo partido, que la sombra es violeta y el reflejo verde: «nada existe sin estos tres colores: violeta, verde y anaranjado» (13). Así los colores se definen, en última instancia, por la función pictórica que les es asignada, e incluso por su valor expresivo, como se constata en Van Gogh y en Gauguin: aunque la expresión sea en estos casos premeditada ¿deja por ello de ser cautivadora? La reflexión se funda en una experiencia irreflexiva, la experiencia viva del pintor, y vuelve al ámbito de lo irreflexivo en el espectador. Pero el paso por la reflexión era necesario.

Convendría aún añadir que esta elaboración del lenguaje pictórico es el resultado de una historia cultural. La progresiva humanización de lo sen-

sible facilita los colores al pintor. Una vez más encontramos el arte en el camino de la inter-subjetividad. Creación estética y percepción estética no son posibles más que en un medio cultural; nunca estamos solos; cuando percibimos un cuadro, incluso nuestra mirada, esa convivencia que tenemos con el objeto, es conducida por el artista; y, tras el artista se hallan todos aquéllos que le han legado una tradición, todos cuantos han hecho que el color sea una idea que ahora, a nuestro alcance, se convierte en triunfante estallido sobre el lienzo.

Se comprende, pues, que si es justificable el análisis del color, análisis que bien podría calificarse de armónico, sea viable descubrir en el objeto pictórico los esquemas armónicos que parecen presidir su composición, que coinciden sobre la elección de los colores, sobre la parte que tienen encomendada y el tratamiento que les ha sido impuesto. No puede dudarse de que la obra apunta a un «plan total» semejante al del músico. Algunos pintores particularmente lúcidos nos han hecho confidencias a este respecto. Emile Bernard ha descrito las diferentes paletas (de color) de que se sirvió Delacroix para cada uno de sus cuadros. Gauguin escribe a Monfreid a propósito de una de sus telas: «Armonía general: sombría, triste, violeta-azulado, triste y color metálico I. Las líneas son de color metálico 2 porque esta tonalidad *sugiere* la noche sin explicarla, y además sirve de tránsito entre el amarillo-anaranjado y el verde, lo que completa el acorde musical (14)». Todo cuadro auténtico se estructura en torno a un cierto «acorde» de colores, que a veces obsesiona de tal manera al pintor que permite identificar sus obras: se reconoce un Vermeer por la concordancia del amarillo y del azul, un Bonnard por la vinculación entre el violeta, el verde y el anaranjado. Tal acorde cromático comporta frecuentemente «una tónica» que es precisamente la nota (cromática) que da el tono, asociada a una dominante en relación a la cual se determina toda la gama de color; todos los acordes preparan el acorde mayor, y discretamente, puesto que pocos son los grandes pintores que no ponen en práctica el precepto de Rubens: para un tercio de tonalidades luminosas, dos tercios de tonos neutros, como los grises, frecuentemente tan sutiles y preciosos, caros a Velázquez. Así, seleccionando su gama, el pintor decide la importancia de los colores, y en consecuencia también la manera de tratarlos, bien sea «modelándoles», es decir jugando con los valores del claro hasta el oscuro, o bien sea «modulándolos», es decir multiplicando los toques de tintes diversos del cálido

hasta el frío y no del claro a lo oscuro, sea para animar las localizaciones y dar figura al propio dibujo por el color, o sea para obtener la intensidad máxima del color: así Delacroix admira que el resplandor de un prado de Constable se deba a la diversidad de las capas de diferentes verdes, y asegura que hasta con color de barro podría expresarse el frescor de un rostro virginal; a ello se oponen, en otro sentido, los usos de los colores planos de los que Gauguin fue auténtico profeta al decir: «Un kilo de verde es más verde que medio kilo, hace falta —jóvenes pintores— meditar sobre esta pretendida perogullada» (15).

Todas estas técnicas diversas se proponen un mismo fin: la unidad en la diversidad. Esta unidad se expresa en la luz, de la que espontáneamente diríamos que ya es una realidad melódica en lo que tiene de trascendente, aunque en un cierto sentido venga a ser la organización armónica. Pues es necesario que la luz aparezca como luz, a la inversa de la percepción cotidiana en la que la luz sólo es apreciada al ser estetizada, cuando reaccionamos sensiblemente a la atmósfera de una mañana de primavera o un atardecer otoñal. Y debe aparecer en el cuadro mismo como su propia luz, *lumen naturale*: el cuadro no es así solamente un objeto iluminado que recibe luz, ante el que debemos seleccionar la mejor posición, sino que además es, cuando le consideramos en sí mismo, un objeto resplandeciente que suscita su propia luz: una luz que no sólo tiene por misión «dirigir la mirada», sino que también «es» mirada, y por ello constituye el objeto pictórico como cuasi-sujeto. No es necesario que la fuente luminosa esté representada en el cuadro: cuando La Tour pinta una tea, e incluso cuando Lorraine se enfrenta al sol, saben bien que lo que compone la luz es tan sólo el juego de valores o de colores en el conjunto del cuadro. Toda obra pictórica, aunque represente las tinieblas, aunque se trate tan solamente de una estampa o un dibujo, comporta y expande su luz, so pena de ser ciega y vacía.

Unicamente resalta mejor tal luz cuando la sombra no se identifica con la oscuridad, y, en especial, en la medida en que la pintura no se reduce a imitación, cuando el color deja de subordinarse al dibujo. Aparece entonces como color, como «flor» del color. Ciertamente que puede también llegar a devorar el color; en pintores fieles a los valores cromáticos, en Caravaggio, en La Tour, en Rembrandt, «rendir culto a la luz supone una alta cantidad de oscuridad», el día sólo reina frente a la noche; en los coloristas el día reina por sí solo: la sombra es también color, y si el color acaba por

perderse, es precisamente en la luz, en el colmo de sí mismo. Gracias al color, la luz lo invade todo, hasta en la oscuridad; no se trata de un resplandor que venga a posarse, como desde fuera, sobre el objeto representado, que se prodigue aquí para escamotearse allá; se trata de una luz que tiene la potencia resplandeciente del objeto pictórico, y como el calor vivificante que difunde. Así la luz no es tanto la unidad que resulta de la armonía como la unidad que hace posible la armonía, es el *a priori* sensible de la obra, por cuya mediación la obra puede convertirse en el teatro de un movimiento.

b) El ritmo. — Lo que acabamos de decir de la armonía deja entrever bastante claro que es principio de movimiento, como en música donde la nota sensible tiende a la tónica y la disonancia apela al acorde de resolución. Tal movimiento es ordenado por el ritmo, manifestando así una duración espiritual que nace de la animación del espacio. Sin duda el ritmo lo que hace es organizar el espacio y no inscribir un devenir real en el tiempo objetivo; no preside una progresión temporal sino la unificación de una diversidad espacial. Pero el espacio no es el espacio inerte de la geometría, sino que se convierte en un campo de acción donde algo sucede, donde los contrastes se resuelven y los conflictos surgen y se suavizan. De ahí que el ritmo no sea aquí separable de la armonía como lo es, en rigor, en música; no hace más que organizar y animar lo diverso que la armonía le somete y cuyo esquema (armónico) fija la naturaleza y el empleo de tal diversidad.

Antes de mostrar cómo el esquema rítmico cumple su tarea, hay que decir que el ritmo es algo propio del dibujo, así como la armonía lo es del color. El color en sí mismo, al igual que la armonía se esfuerza en captar la esencia y lo informe, no puede constituir un objeto pictórico. El dibujo es la forma; solamente él puede dar consistencia a un objeto. Sólo él establece en el espacio las relaciones discernibles y mensurables donde los colores pueden calibrarse, oponerse y fundirse; únicamente él distribuye estas relaciones y estas proporciones en un orden que exige movimiento. En este sentido el dibujo es irreemplazable. ¿Quiere esto decir que, en el viejo debate que opone el dibujo al color, tomamos partido por el primero? No desde luego, pero importa distinguir aquí el dibujo en tanto que técnica artística (dibujo a plumilla, dibujo a trazo, dibujo a carboncillo) cuyo fin es representar el contorno de los objetos y cuya ambición más frecuente es la de imitar, y el dibujo en tanto que medio de componer, tal y como aparece en

un esquema o un boceto, manifestando la intención que preside el arreglo del objeto. Es el segundo caso el que aquí nos interesa: toda obra requiere un dibujo en tanto que responde y procede de una cierta intención; el dibujo expresa la ley que preside la fabricación del objeto y le confiere una estructura. (Sólo en la medida en que se manifiesta también, cooperando en la elaboración del objeto, la intención de representar, aparece el dibujo en el sentido de una técnica de representación). El color puede asumir el cuidado de tal dibujo: «La obra propia del pintor está en presentar la forma solamente por medio del color (16)». Pues el color puede ser una escritura, la única escritura estética, en la que el signo, sin dejar de ser tal signo, posea por sí mismo una tal plenitud que valga como fin continuando siendo un medio (17). Y el dibujo se convierte en arte cuando el signo toma cuerpo por el color, cuando el trazo de lápiz o tiza, aunque sin contar con el sombreado que lo resalta, se convierte en algo negro y anima el papel que parece aún más blanco. Culmina así en la pintura: la forma se hace color sin dejar de ser forma, como en Van Gogh o en Rouault, y también en los impresionistas en los que la forma surge de la multiplicidad de las pinceladas y en los que la piedra de las catedrales, raída por la luz, no deja de ser monumental. El color puede representar también el objeto, que el dibujo plasma fijando su contorno, y quizás el color lo haga hasta mejor, ya que la materia pictórica tiene suficiente espesor como para convertir al signo en algo mucho más imperioso y sugestivo. Pero entonces el signo vale por sí mismo y constituye un objeto pictórico cuyo objeto representado sólo es un elemento, y cuya riqueza semántica no se ciñe a la exactitud únicamente de tal representación. En cuanto se llega a este objeto pictórico, el dibujo sólo tiene el segundo sentido que hemos matizado hace un momento: es la estructura del objeto, mientras que el color no sabría suprimir ni reemplazar a tal dibujo.

El análisis del objeto pictórico puede descubrir los esquemas rítmicos que manifiestan que su composición es el resultado de un «hacer». Podrían distinguirse aquí también esquemas formales y esquemas típicos, de los que los primeros pertenecen al dibujo o a la construcción, y los segundos al elemento propiamente pictórico, los primeros animan la «forma plástica», los segundos la «forma pictórica» (según la distinción que propone Venturi) (18). Las primeras fijan la arquitectura general de la obra, la orientación de las líneas de fuerza y la repartición y equilibrio de las masas. En toda obra

plástica el análisis puede, en efecto, descubrir un trazado general de líneas, rectas en lo clásico, curvas en lo barroco, que solicitan el más vivo interés óptico, y que distribuyen el espacio en regiones diferentes cuyas superficies mantienen entre sí ciertas relaciones. Este trazado revela un orden y como una especie de lógica relacional y proporcional que, a veces, puede enunciarse en términos numéricos simples. Tal orden es tanto más fácilmente distinguible y definible, cuanto que ciertos pintores lo han concebido, de partida, según principios rigurosos. Los trabajos de M. Ghyka han puesto en evidencia esta matematización de las formas. Es imposible pasarlos por alto aquí, aunque se refieran a las artes plásticas en general, pero a condición de que se tengan en cuenta tres reservas: La primera es que la fórmula matemática que se descubre en la construcción de la obra sólo es aproximada. La segunda es que no puede realmente invocarse fórmula alguna para explicar la belleza de una obra: un esquema, numérico o no, nos puede instruir en lo relativo a la estructura de la obra, así como revelarnos un procedimiento determinado de fabricación pero no nos dice nada de la obra total, que sólo podrá considerarse a condición de relegar a un segundo plano los resultados del análisis. La tercera reserva es que no hay que creer que estas fórmulas sean indispensables a la creación artística. Es plausible que descubramos en un cuadro un orden riguroso y exacto de base matemática sin que el artista lo haya deliberadamente querido así, ya que puede ser que la inspiración le conduzca al mismo resultado que el cálculo, que aplique la geometrización sin pensar lo más mínimo en el ámbito de la geometría (19). (Es posible que el propio pitagorismo de M. Ghyka no se opusiera a esta interpretación: si el número rige la naturaleza y se halla en todas sus producciones, también puede regir la actividad del artista, que es una «fuerza de la naturaleza», y encontrarse asimismo en sus obras sin que tenga conciencia de ello). Es relevante que un pintor como Lhote, particularmente cuidadoso de la composición, y cuyos maestros son Poussin, Ingres y Seurat, escriba: «¿Hace falta decir que el procedimiento consistente en dibujar la cuadrícula antes de introducir en ella las formas cautivas no implica derecho alguno a pretender darle preeminencia a tal método? (20)».

Una vez hechas estas reservas, hay que confesar que es apasionante seguir a M. Ghyka, en particular en su comentario a los trabajos de Hambridge sobre las ánforas griegas, en la búsqueda de lo que denonima «esquemas dinámicos» (21). Hambridge considera con detenimiento cierto tipo de rectángulos, cuyo módulo es un número inconmensurable, principalmente $\sqrt{5}$ o número *phy*, y que denomina dinámicos por oposición a los rectángulos estáticos cuyo módulo es un número entero o fraccionario (caracterizándose el módulo *phy* por sus propiedades específicas que no abordaremos aquí). Opera así la «descomposición armónica» de estos rectángulos dinámicos: divide su superficie en rectángulos y en cuadrados por medio de diagonales, de líneas perpendiculares a estas diagonales, y de paralelas a los lados trazados por los puntos de intersección así obtenidos. Por medio de estos precedimientos, y otros más complicados, determina superficies que están todas ellas en función del módulo rectangular inicial, mientras que los contornos de estas superficies determinan por su parte un cierto número de puntos destacables en la silueta del objeto considerado. Los rectángulos que encuadran el objeto estético son denominados dinámicos precisamente porque contienen en potencia la apariencia del objeto, y su módulo es el «tema dinámico» que despliega el objeto. No pueden, desde luego, ignorarse este tipo de trabajos, como tampoco los de Lund respecto a la arquitectura; sólo pueden objetársele ciertas reservas que por nuestra parte ya hemos apuntado. De hecho habría que hacer hincapié en que posiblemente ni los arquitectos ni los ceramistas sean conscientes de estar empleando tales «temas». Además, el esquema geométrico sólo se aplica de manera general. Finalmente añadir que la misma elección del rectángulo dinámico y el modo de la descomposición armónica tienen cierto tipo de arbitrariedad: se halla aquello que se busca porque se busca lo que se quiere encontrar. Sin embargo, es de subrayar que siempre aparezca lo que Hambridge denomina «la diferenciación de los temas dinámicos»: cuando un rectángulo ha sido elegido, no se le puede descomponer introduciendo un módulo diferente; de manera que la descomposición, si cuenta con una cierta libertad, como atestiguan las figuras construidas por Hambridge, sólo ejerce esta libertad en los límites del tema elegido y debe reencontrar el objeto en estos mismos límites. Esta regla parece que es la que da sentido y valor al análisis de la «simetría dinámica». Hace aparecer en un lenguaje matemático, que desde luego poco importa que sea convencional, la realidad de una ley generatriz; verifica el carácter orgánico del objeto estético. Esta luz generatriz de la forma se encuentra en toda obra de arte, más o menos profundamente disimulada, pero siempre presente y activa: las libertades que permite, las variaciones que tolera no afectan a su realidad.

También encontramos en estos temas o esquemas dinámicos ejemplos privilegiados de lo que denominamos esquemas rítmicos. El ritmo aquí es la constancia de la ley que organiza el espacio. Esta ley facilita el elemento de repetición indispensable al ritmo para configurar el movimiento: lo que se repite es la forma fundamental de la obra en sus subdivisiones; la obra se despliega explicitando su propia fórmula, no ya repitiendo indefinidamente el mismo dibujo por efecto de una adición mecánica, como en lo decorativo, sino engrendrando una diversidad en la unidad de su ser. Y el movimiento no es otra cosa que este desarrollo de una esencia, la aventura de un ser igual a sí mismo a través de sus metamorfosis, como el tema a través de las variaciones. Parece, no obstante, que estemos lejos del movimiento viviente, y más cerca del ámbito de lo lógico que de lo orgánico: en el inicio del objeto estético, colocamos una fórmula matemática. Pero lo que sucede es que el crecimiento orgánico sólo puede refigurarse aquí por medio del desarrollo lógico, y el movimiento viviente por un movimiento lógico. El movimiento del objeto estético únicamente puede ser un movimiento espiritual hacia la plenitud de un sentido, y no un movimiento físico hacia un objeto espacial. Y sobre todo aquí sólo se trata de la forma exterior del objeto, y no de su realidad total: el ritmo lógico, al regular el crecimiento del objeto estético, manifiesta la manera en que está compuesto y no su efecto total. Los elementos melódicos salidos del tema de la obra enmascararán el rigor de las determinaciones formales y restituirán la fantasía y la exuberancia de la vida, al igual que hace el ornamento respecto a la arquitectura. Hay que tener en cuenta que una estricta legalidad puede convenir a las ánforas o a los templos, especialmente cuando se establece su corte vertical, pero desde luego conviene menos al objeto pictórico cuyo dibujo esta, en cierta medida, «sumergido» en el color, y en el que la significación, por añadidura, comporta una representación. Por ello, en arquitectura, tales esquemas rítmicos pueden fácilmente calificarse como melódicos: la melodía del objeto arquitectónico se halla, en tal caso, en el ritmo que preside su composición; dicho de otro modo (por seguir utilizando el lenguaje musical) el tema que desarrolla la obra es una célula rítmica. Esto atestigua, una vez más, la imposibilidad de distinguir radicalmente los elementos del objeto estético. Además, en la pintura la melodía se distingue mal del ritmo; pero es necesario al menos diferenciar otro aspecto del ritmo, cuando el ritmo tiende a confundirse con la armonía.

Este aspecto se manifiesta gracias a los esquemas típicos que presiden la organización de los elementos propiamente pictóricos. Estos elementos pueden repartirse según la intensidad o según el tono de los matices. El esquema del modelado distribuye lo claro y lo oscuro y estructura la reacción de ambos —uno sobre el otro—, proyectando las partes oscuras como una especie de alejamiento y las claras como una aproximación al espectador. Este sistema de contrastes rítmicamente desarrollados «da a la obra, como dice Lhote, no sólo su andamiaje sino también su movimiento» (22). Desarrollo ficticio, ya que se trata realmente de un movimiento espiritual: la profundidad pertenece al señalamiento del objeto representado, que en sí misma es un componente de la idea plástica encarnada en el cuadro (por ello debe ser indicada deferentemente por el objeto representado, pero sin afectar a los componentes plásticos que requieren del cuadro la sumisión a la verticalidad de la pared y el despliegue de las dos dimensiones). Pero el pintor puede también animar la superficie y sugerir la profundidad por el empleo de contrastes cromáticos que actúan sobre la oposición de los complementarios o de las tonalidades cálidas o frías. El esquema rítmico determina así el movimiento de los colores, su transición, su retorno a través de los juegos de luz y de sombra. El modelado viene indicado por el dibujo si se permanece fiel al tono local, y son las inflexiones sutiles de los contornos (como en la *Susana* de Tintoreto o en la *Odalisca* de Ingres) las que indican el movimiento. Sin embargo, tras la revolución impresionista, que utiliza el color hasta el punto de ahogar el dibujo, el cubismo, quizás atraido por la magia de Cézanne, redescubre la construcción a base del color y la profundidad: «La naturaleza, dice Cézanne, para nosotros los hombres, es algo que se da más en profundidad que en superficie: de ahí la necesidad de introducir, en nuestras vibraciones de luz, representadas por los rojos y los amarillos, una cantidad suficiente de azulados como para hacer sentir el aire» (23).

De este modo, dado que juega sobre las intensidades o las tonalidades, el esquema rítmico rige el desarrollo de los elementos pictóricos; sugiere la profundidad por el movimiento que les imprime y que en su totalidad es un movimiento hacia la realidad del objeto pictórico a través de la verdad del objeto representado. Aquí, una vez más, el ritmo es el agente de la melodía o, si se prefiere, el medio por el cual la obra total puede revelar su íntima significación y aparecer así la idea plástica. Pero, al igual que en el ritmo

musical, este movimiento sólo será figurado en la tela si de hecho se comunica a los espectadores. Si la mirada no se anima, la tela permanecería inerte. Sin embargo, la tela conduce la mirada; las líneas privilegiadas, los grandes ejes de construcción, diagonales o arabescos, son una invitación a la exploración; el despliegue de campos de valores o de colores son su maniobra. Mientras no seamos sacudidos y madurados por tales esquemas rítmicos, nuestra percepción no será verdadera. Es necesario que la obra resuene en nosotros, que halle eco en nuestra participación activa corporal, para que se nos entregue finalmente en su verdad sensible, en la pureza irrecusable de su aparecer. A esto responden, en toda percepción, los esquemas: determinan la estructura del objeto al despertar una connivencia en el espectador, de manera que, según un mismo movimiento, la cosa se da en nosotros y nosotros nos abrimos a ella.

c) La melodía. — Es entonces cuando se descubre la melodía, lo que Delacroix denomina la «música del cuadro». Pero esta melodía ¿podrá ser analizada, aislada? ¿podrá asignarse su desarrollo a determinados esquemas melódicos? Precisamente aquí es donde se acusa la diferencia entre la música y la pintura. Hace un momento observábamos que los esquemas rítmicos podían denominarse también melódicos y que la melodía parecía reducirse al ritmo. Y, en efecto, el esquema propiamente melódico no puede aparecer ni reivindicar una cierta independencia a no ser que la melodía, como en el caso de la música, pueda concebirse como materia-sujeto de la obra y en tanto que tal pueda analizarse, dispuesta a que el análisis determine sus límites y que la melodía aparezca finalmente ligada a la armonía y al ritmo por un lado, y conduzca a la expresión en que la obra se revela como totalidad, por otro. En la pintura, como en todas las artes en las que la materia-sujeto se entrega en una representación plástica, tal materia-sujeto no se presta al análisis: en sí misma, no se somete ni a una ley de composición, ni a un desarrollo; lo compuesto es el cuadro y no la materia-sujeto que, por añadidura, se aprehende de una única mirada (24). No hay pues esquema melódico alguno en pintura,y la melodía no puede asimilarse a la materia-sujeto. Si la noción (de melodía) conserva aquí algún sentido y uso, es para designar el efecto de conjunto (que sólo se da a la percepción y se escapa a cualquier tipo de análisis) producido por el objeto estético: es lo que Delacroix, una vez más, denomina la música del cuadro, y Valéry el canto del monumento. Esta melodía no sabría comportar esquema alguno

ya que es indescomponible. Todo lo que el análisis puede discernir son los elementos que concurren para producirla: la materia de la obra, tratada según los esquemas armónicos y rítmicos, y también su materia-sujeto o temática. Pero esta última no puede ser promovida a la dignidad de melodía, sólo es un elemento del conjunto, que podrá prestarse o no al análisis.

Sin embargo, la diferencia entre música y pintura es aquí más aparente que real; ya que si en música se puede considerar la melodía como materia-sujeto, es precisamente porque la materia-sujeto es melodía; es decir que la materia-sujeto no es en sí misma simplemente concepto o representación, sino que ya es expresión. Y si se concede a la música una materia-sujeto explicitable, como en una sinfonía de programa, es evidente en tal caso que esta materia-sujeto no puede desde luego calificarse de melodía como tampoco podría serlo la de una pintura o un drama. Sólo podría serlo en la medida en que sea el alma del objeto musical. El privilegio de la música es, pues, que la melodía es más detectable porque puede comportar temas; mientras que el análisis, en las demás artes, se vincula a la materia-sujeto, a veces a tal punto que llega a perderse de vista el hecho estético, en la música el análisis puede aproximarse mucho más a lo específicamente musical. Pero en todos los casos, la melodía es la expresión del objeto estético total, el sutil lenguaje que la obra utiliza como un todo y que nos introduce en su mundo. La melodía es, en el fondo, lo que nosotros hemos denominado expresión.

Y la temporalidad, aparente en las artes temporales, secreta en las artes del espacio, reside en este movimiento interior por el cual la obra se unifica para aparecer y entregar «su canto» (Valéry). Este movimiento, el ritmo lo manifiesta y lo escande debidamente; pero puede también ser inmóvil; en tal caso no se produce en el tiempo objetivo y medible. El tiempo que se halla en el corazón del objeto estético es sólo el índice de su interioridad, de una relación de sí a sí que le constituye en cuasi-sujeto. No es la dimensión de un mundo objetivo, es la atmósfera del tiempo que responde a una atmósfera de mundo, al mundo expresado por la obra. El tiempo medida de las artes temporales, que hay que seguir para poder aprehender el objeto estético, es como una imagen de este tiempo más secreto según el cual el propio objeto adquiere sentido. Es algo paralelo a lo que sucede con el espacio en las artes espaciales, que es como una imagen de este espacio

más secreto, propio de las artes temporales, según el cual el objeto estético posee una presencia invencible y puede anunciar un mundo propio.

Asi artes espaciales y artes temporales no son desde luego absolutamente heterogéneas; existe alguna afinidad entre ellas, y que al fin y al cabo apunta a la vez al hecho de que son objetos fabricados y que aparecen como objetos orgánicos y significantes. A partir de ahí estamos ya en situación de indicar sumariamente los invariantes de todo objeto estético.

Notas

(1) *L'imaginaire*, pág. 156.

(2) Es digno de subrayarse el hecho de que los pintores modernos parecen voluntariamente indiferentes a este problema: no hay duda de que algunos dibujos de Léger, o de Matisse, esencialmente desleídos, se amarillearán prontamente a la vez que se oscurecerán las partes de la tela dejadas sin color; o de que, en muchos cuadros de Braque, los tonos terrosos más suaves también subirán y anularán a los amarillos y blancos sutiles que fueron colocados sobre ellos.

(3) Bergson mismo nos invita a considerar, en su importante texto *L'évolution créatrice*, la trayectoria en tanto que espacio como escape de la duración, como relajamiento de un ritmo. La trayectoria no se considera así ya como instrumento de un conocimiento, sino, desde el punto de vista ontológico, como determinación formal del espacio: no es la trayectoria lo que se mueve, sino el resultado del movimiento, y algo así como su relajamiento.

(4) Reencontramos aquí la cosmología bergsoniana del movimiento y del espacio: lo que se deposita en el espacio de la tela, o mejor aquello que se convierte en espacio, es la duración creadora del demiurgo. Y lo propio del objeto estético es retener y manifestar algo del movimiento creador, en su alma y hasta en su materia: el espacio pictórico es pues una duración degradada pero que recuerda haber sido duración. Mientras que el objeto útil es definitivamente relegado al rango de cosa, sólo es exterioridad y no haya posible redención para él.

(5) *Cfr.* la sesión de la «Société d'Esthétique», en *Revue d'esthétique*, 1948, n° 2.

(6) De todas formas, el cine se diferencia de la pintura en que el movimiento es su materia misma o su medio, como en la danza; es el movimiento lo que se nos hace presente y sirve para representar otra costa distinta de él: para contar una historia, como también hace el teatro, a diferencia de la danza. El film es una novela en movimiento, y en movimiento porque es imagen.

(7) *De la palette à l'écritoire*, pág. 171.

(8) Citado por L. Benoist en *Les rythmes et la vie*, pág. 316.

(9) Discurso de Le Brun, citado por Lhote en *De la palette à l'écritoire*, pág. 82.

(10) Huygue, en *Vermeer*, pág. 94.

(11) *La terre et les rêveries de la volonté* pág. 74.

(12) Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, pág. 357.

(13) Lhote, *Traité du paysage*, pág. 165. (Existe versión castellana de Ed. Poseidón, Buenos Aires).

(14) Citado por Lhote, *De la palette à l'ecritoire*, pág. 301.

(15) Citado por Lhote, *Ibid.*, pág. 308.

(16) Alain, *Système des Beaux-Arts*, pág. 248.

(17) La caligrafía no es todavía estética; sólo muestra limpieza y aplicación; sólo se con-

vierte en estética si consigue hacernos olvidar su función de escritura, si las letras pueden llegar a considerarse por sí mismas y comportan un sentido propio, como en los manuscritos en los que las mayúsculas iniciales de capítulos, muy adornadas de volutas y detalles, mutan en figuras cósmicas que en sí mismas tienen su propio sentido.

(18) *Cfr. Come si comprende la Pittura. Passim.* (Existe versión castellana de Ed. Losada Buenos Aires 1954). Esta distinción se halla también en Wölfflin entre lo lineal que es principio del arte clásico y lo pictórico, principio del arte barroco. Pero nosotros no convertimos esta diferencia en principio oposicional de los estilos.

(19) Diferenciar en al acto creador la parte de espontaneidad y la parte de cálculo es una de las tareas más difíciles de la psicología de la creación; no sabríamos asumirla aquí ya que sólo invocamos al artista en la medida en que la obra evoca su presencia.

(20) *Traité du paysage*, pág. 75.

(21) *L'esthétique des proportions dans la nature et dans l'art*, pág. 221 y ss. (Existe versión castellana de ed. Poseidón, Buenos Aires).

(22) *Traité du paysage*, pág. 37.

(23) Citado por Lhote, *De la palette à l'écritoire*, pág. 255.

(24) En las artes del lenguaje, la materia-sujeto es captada sucesivamente por la lectura o por la audición. Se presta así al análisis y pueden descubrirse en la obra temas de los que se seguirá el tratamiento. Pero tales temas no son identificables con los temas musicales, es decir con los esquemas melódicos, porque, pertenecientes al lenguaje, se dejan reducir a formas inteligibles. No subrayan la melodía, aunque cooperan a producirla en cuanto que sólo es el resultado del efecto total.

Capítulo IV

LA ESTRUCTURA DE LA OBRA DE ARTE EN GENERAL

Las afinidades que hemos constatado entre artes espaciales y artes temporales nos autorizan a buscar las invariantes de la obra de arte, es decir las condiciones generales, comunes a todas la artes, bajo las cuales la obra puede de una parte asumir las determinaciones formales, y singularmente la espacialidad, que la constituyen en objeto, dando a lo sensible consistencia y armonía, y de otra parte puede (la obra) afirmar algo y manifestar, por una especie de movimiento interior que le confiere una cierta temporalidad, su aptitud para expresar más allá de las significaciones explícitas que a veces propone. Podemos subrayar tales condiciones siguiendo los tres aspectos de la obra que hemos distinguido al principio del libro, y cuya diferenciación se impone el análisis, independientemente de toda historia psicológica de la creación.

I. — El tratamiento de la materia

Toda obra tiene una materia que es propiamente el plano de lo sensible. Puede distinguírsela del material que produce lo sensible. La materia de la música es el sonido, y no el instrumento que es el medio por el cual los sonidos pueden ser engendrados. De igual manera, la materia de la poesía es el particular sonido que entendemos como «el verbo» (poético), y no la voz que lo profiere, o el actor que declama en el teatro con la ayuda de todo

su cuerpo. El material, instrumento matérico o humano, es como la materia de la materia. Está al servicio de la experiencia estética, pero en principio no aparece en ella, como discreto servidor: la orquesta en la Opera se disimula en el foso discreto ante el escenario. Sin embargo, podrá decirse como réplica que los cantantes sí que ocupan la escena. Y es cierto que en la mayoría de los casos el arte no disimula el material que emplea; puede, incluso, integrarlo en el espectáculo a condición de que sea neutralizado, es decir que no se le capte por sí mismo, sino como soporte y prolongación de lo sensible: así es como, por ejemplo, la actuación del actor, en tanto que se ve, se asocia a la palabra en tanto que es escuchada y comprendida; es como un nuevo elemento sensible que viene a reforzar al primero. Igualmente los movimientos del virtuoso intérprete se añaden como algo visible a la audición musical y subrayan el elemento sonoro por medio de lo visual, aunque tal efecto no esté explícitamente previsto por el compositor. (Convendría introducir además una diferencia entre el actor y el intérprete: el primero presta su voz y todo su cuerpo, que es verdaderamente un material para la palabra; el segundo usa un material que es el instrumento). Por otro lado, hay artes en que lo sensible es inseparable del material que lo produce: la arquitectura y la escultura no pueden disimular la piedra (1); y sin embargo la piedra no es verdaderamente la materia de la obra; como el violín no está ahí más que por su sonoridad y el virtuoso por su destreza, la piedra, de alguna manera, sólo está ahí por sus cualidades sensibles, por su rigor, su brillo, su tonalidad mate o rosa. Y sin duda coopera en dar cuerpo al objeto, al templo o a la estatua, como la tela pintada da cuerpo al paisaje o al retrato. Pero la catedral de Albi no es de ladrillo, ni el pequeño Trianón de mármol, o tal crucifijo románico de marfil, como puedan serlo un zapato de cuero o una herramienta de acero. Ciertamente, la arquitectura no disimula la piedra como tampoco el zapatero ocultará el cuero, si quiere que su obra tenga prestancia; pero justamente por ello emplea su material con ostentación, porque tal material no sólo es un medio, el medio de edificar el palacio o el templo, concebidos ellos mismos como objetos de uso, al igual que el cuero es un medio para el zapatero, sino también es un fin: no sólo vale por sus cualidades de uso, sino también por sus cualidades propiamente sensibles las cuales, por ofrecerse a la percepción, pueden componer el objeto estético. Estéticamente, el material no sólo está ahí como material, como pueda estarlo para el artista y también para el artesano, sino como soporte de lo sensible existente; está ahí para aparecer, para componer un objeto de contemplación y no de uso. No se trata de que lo sensible conduzca a lo inteligible, las propiedades a la sustancia o el granulado de la piedra a su ser como tal piedra, más bien es la sustancia lo que debe manifestarse: y lo inteligible sólo se da aquí en lo sensible. La piedra debe revelarse como piedra, y es esta revelación lo que constituye la verdadera materia del objeto estético, la materia que será informada y unificada por el tema. El artista lucha con el material para que éste desaparezca a nuestros ojos como material y sea exaltado como materia. Finalmente, hay que subrayar que exponiéndose y no ocultándose, es como el material se estetiza, desplegando toda su riqueza sensible; se niega como cosa apareciendo como materia. Se comprenderá mejor esta paradoja por una contra-prueba: lo propio de lo falso es tratar de convencer de su veracidad; así una maqueta de cartón, un decorado de estuco (aunque, desde luego, el decorado tenga otras funciones y no centre su finalidad en el engaño), «se esfuerzan» en tratar de indicar y sugerir que son piedra, haciendo redundantes los signos de la misma, buscando así el ser más verdaderos que la propia naturaleza (2); al faltarles el ser, buscan al menos imponer el concepto de la piedra. Por el contrario, la piedra que es piedra no tiene nunca vergüenza de ser tal, antes al contrario lo proclama por su propia apariencia sin tener necesidad de convencer para ello, de manera que nos deja libres, no para que podamos olvidar que es tal piedra, sino de no tenerlo en cuenta constantemente y así podernos vincular a las apariencias que propone a nuestros ojos. Con sus volúmenes, la armonía de sus proporciones, o en los efectos de la luz sobre sus superficies.

Sin embargo, cuando lo sensible está tan estrechamente vinculado al material parece que no disponga de la misma autonomía y realidad que, por ejemplo, el sonido, cuyo origen vocal o instrumental es menos aparente y está, en todo caso, relegado al segundo plano de la experiencia estética. Precisamente porque lo sensible tiene menos independencia, a veces estamos tentados a acentuar, al menos en escultura, el objeto representado y nos inclinamos a atribuirle, de rechazo, las virtudes de lo sensible: la belleza de un volumen será la belleza de un seno, la belleza de una línea la de un perfil, la granulación de la piedra será la fuerza o la firmeza de la carne. Por este camino se llega a la siguiente herejía estética: juzgar la belleza de una obra a partir de la belleza de lo que representa. Contra esto, lo sensible

escultórico debe ser conquistado al margen de lo que se presente como base temática; la escultura abstracta suministra los mejores testimonios al respecto, invitando a la vista a disfrutar exclusivamente de las apariencias que la piedra o la madera ofrecen, y recordando que estos materiales no están destinados prioritariamente a suministrar signos que sean imitaciones, sino a suscitar el reflejo de las apariencias.

Sin embargo, la conquista de lo sensible no puede operarse aquí tan sistemáticamente como en las artes de la pintura o la música, y ello por las dos razones que acabamos de entrever. Por un lado porque el objeto representado parece solicitar toda la actividad creadora, y por otro, debido a que el material está tan «pesadamente» presente que parece emplearse de hecho para representar tal objeto más que para expandirse en cualidades visuales. Además se añade que estas cualidades no poseen un carácter tan pregnante como los colores o los sonidos; se incluyen más bien en el orden de las cualidades primarias que en el de las cualidades secundarias, más próximas a lo inteligible que a lo sensible: residen primordialmente en el juego de los datos geométricos, en el número de superficies y volúmenes; el resto, colores y valores, no siempre es deslumbrante. Se comprende así que las artes que utilizan la piedra recurriesen en sus orígenes al color, no tanto para adornar el objeto estético como para constituirlo verdaderamente, es decir para que, por ejemplo, una iglesia apareciese como obra de arte y no como un edificio cualquiera. Hay casos en que la decoración es más que un ornamento, en que su prodigalidad es necesaria para compensar la austeridad del material y ceñir el espectáculo. Sin duda, el escultor actual no se dedica a estatuas policromadas, ni de marfil y oro; sabemos que una curva o un volumen pueden ser un espectáculo al que el ojo es tan sensible como a la armonía del color más refinado; hoy, las arquitecturas a base de hormigón nos han enseñado a disfrutar de un vacío o de una gran superficie blanqueada, como en otro tiempo pudiera hacerse con las trasnochadas gracias del rococó. Sin embargo, el ebanista recurre voluntariamente a la marquetería, y el ceramista continúa pintando sus recipientes; no se concibe que los únicos valores del contorno basten para constituir un objeto estético. Geometrizar no basta para estetizar; en caso contrario ¿por qué un objeto industrial, una hélice, la carrocería de un automóvil o un rascacielos no son, sin más requisitos, ya por sí obras de arte? Vamos, pues, apuntar aquí la idea, que ya retomaremos, de que el objeto representado es quizás un elemento indispensable de la experiencia estética. Pero, sin examinar aún este punto, podemos ya decir que lo geométrico debe envolverse y disimularse en lo sensible so pena de no poder promover más que una belleza abstracta que en sí no es aún auténtica y verdaderamente belleza. Una catedral es algo bello, ya que cada perspectiva rompe y trastorna las simetrías y las regularidades, porque la luz que difunden las vidrieras hace que la piedra cante; en resumen, porque lo geométrico sólo es una base continua en la orquestación del espectáculo. Y en la escultura, lo geométrico se ve roto por la fantasía del artista, como mínimo, o por las exigencias del modelo; lo sensible se afirma por el rechazo de la legalidad abstracta y el surgimiento de lo imprevisto. Pero hay que añadir, también, que lo sensible, a menos que intervenga a título simplemente ornamental, no despliega la misma magnificencia en las artes de la piedra que en las otras artes: mantiene la misma pobreza que el dibujo en relación a la pintura; una estatua es un dibujo en el espacio; y, precisamente del dibujo, mantiene el carácter abstracto, incluso cuando la regularidad geométrica se ve empujada por el surgimiento de formas que no obedecen a una ley visible. Y se comprende el motivo: las cualidades son algo que está adherido al material; no se producen partiendo de él, como el timbre a partir del instrumento, sino en él; y lo que tiende a prevalecer es la forma bajo su aspecto visual. Se concibe así que lo sensible, aquí, no pueda ordenarse en un sistema tan vasto y tan coherente como lo sensible musical o lo sensible pictórico, que a la vez son más independientes de sus materiales y ofrecen recursos más considerables.

Y sin embargo, en todas las artes, lo sensible debe ser cuidado y compuesto de manera que pueda ser percibido sin equívoco. Por doquier se rastrean las huellas de los esquemas armónicos y rítmicos. Toda obra comporta esquemas armónicos que elaboran más precisamente el lenguaje propio en el que debe expresarse, o si se prefiere, el material que le servirá de lenguaje (aunque tal lenguaje no se perciba nunca como lenguaje independientemente de su sentido). Estos esquemas asumen un doble oficio. Por una parte, definen y clasifican los elementos de este lenguaje estético, en función de que ciertas exclusividades aparecen y ciertos privilegios se especifican, bien sea en nombre de una tradición generalmente reconocida, bien sea en nombre personal del artista que extrae del tesoro común su propio bien; tales opciones dan con frecuencia a la obra su fisonomía. La ordenación y la selección constituyen, pues, una gama completa. Gama de sonidos

en relación a la cual se excluyen los ruidos, y también ciertos sonidos, como los cuartos de tono que tenían carta de ciudadanía en la música griega y que el temperamento actual no reconoce, aunque sí que son aceptados ciertos acordes, como las series de quintas en la música clásica. Gama de colores, tan diferente de una paleta a otra, y que se amplía y se matiza a medida que la pintura se hace «más pictórica». Gama de movimientos coreográficos, tan rigurosamente limitada en la danza clásica, y que se hace más elástica cuando, con el expresionismo, la danza clásica se confronta con la pantomima: ¿o es que no se reconoce la mano del director del ballet en sus selecciones y predilecciones? Lifar aparece en los movimientos arrebatados, que parecen salir de las profunidades viscerales, movimientos platónicos a veces que acaban por asimilarse siempre con la cólera; Roland Petit será detectado por el énfasis que hace que el gesto sea imperioso pero cerebral; Lichine con una cierta neutralidad... Gama de palabras, prodigalidad o sobriedad de vocabulario, pudor en los clásicos, ostentación en los modernos: cada poeta tiene unas palabras maestras; y no hay por qué chancearse de la soflama de Corneille o de lo sombrío de Hugo más que de la bestialidad de Lautréamont, del oro de Valéry, o de los espejos de Mallarmé. Gama de líneas y superficies en la arquitectura o la escultura; ya que su material es la piedra en tanto que comporta la huella humana, es susceptible de geometrización y puede integrarse al movimiento general del edificio; el movimiento de las líneas, la organización de las superficies determinan aquí el estilo de las obras: la estatua románica se reconoce en sus aristas, en la dureza de las líneas, aunque todo ello se vea compensado por su animación, mientras que la estatua gótica se reconoce en el modelo, compensándose la elusión de las lineas por el equilibrio de los volúmenes. Gama, finalmente, también de los personajes teatrales; dado que el repertorio de los personajes es, en cierto sentido, la materia primera del arte dramático, y puede constatarse fácilmente que el teatro ha tomado conciencia de sí mismo al establecer un cierto número de tipos capaces de oponerse, de afrontarse y de componerse según las reglas elementales de su ordenación, tipos que vendrían a ser para Molière lo que los colores son para el pintor y las tonalidades para el músico; por pesados que sean estos personajes, son siempre peones en el ajedrez de la escena, y se entendería mal el teatro si no se comprendiese que es ante todo un juego de entradas y salidas, una cierta manera de unir o separar personajes diferentes, un determinado modo de

poner a prueba la presencia y la ausencia, de ver *in vivo* lo que significa el *Mitsein* para los diversos niveles de la humanidad.

La segunda función de los esquemas armónicos se deriva inmediatamente de la primera: en esta gama se establecen los acentos a los cuales se ordena y que confieren a la obra su apariencia particular. Por ejemplo, tales son la tónica y la dominante para la gama musical, y, para el fragmento musical, las tonalidades principales que recorre la modulación; los tonos principales que se componen en una pintura y que, a menos que el pintor proceda sistemáticamente con tintas planas, nunca alcanzan la pureza de la nota musical, y sobre todo en una técnica puntillista que añade la mezcla óptica a base de la yuxtaposición de pinceladas a la mezcla material de los pigmentos efectuada en la paleta, pero que aparecen limpiamente al observar la obra a conveniente distancia; ciertas actitudes o ciertos movimientos que constituyen los polos de la gesticulación coreográfica, como el punteado fijo de la muchacha en *Le jeune homme et la mort*, o el pesado caminar en *La table verte*, constituyen otros ejemplos; también ciertos trazos privilegiados en el dibujo o la arquitectura, la espiral de Rubens o de Van Gogh, la horizontal inerte de las figuras yacentes; las grandes escenas teatrales donde tienen lugar los principales acontecimientos o se intercambian las palabras decisivas, a la vez que también se juega el destino de los personajes y se condensa el climax de la obra. Respecto a estos acentos, el resto sirve de tela de fondo, de preparación o de complemento. Toda obra de arte comporta una «tela de fondo», que es el horizonte de su significación, pero también una «tela de fondo» material que es la materia elemental y como no elaborada (aunque de hecho sí que lo esté y tan cuidadosamente tratada como el resto), sobre la que se destacan los acentos que confieren a lo sensible su intensidad más viva y su presencia mas vehemente. Esta función de presentar el fondo es asumida en la música por la base continua, o el acompañamiento que se vincula a la melodía y le da consistencia, pero sin constituirla, y quizás también el rumor de la orquesta, tan sensible desde Wagner, como lo ha indicado Alain, al ser introducidos o resaltados ciertos instrumentos cuyo sonido se halla siempre en las fronteras del ruido; en la pintura, los colores de fondo, principalmente los grises que tanto utilizan los grandes pintores refinadamente; en el dibujo, el blanco mismo del papel; en la danza, la marcha acelerada, de la que Valéry dice que es «algo supremo», pero que sólo es aún la promesa del próximo salto; en la poesía esta

especie de rumor que hacen las palabras como un engarce alrededor de ciertas palabras destellantes; en el teatro el ir y venir de los personajes, esos susurros de vida que inmoviliza bruscamente, en las escenas capitales, la acción del destino; en la arquitectura, ese rostro de piedra, esas masas que animan inesperadamente las columnas o las vidrieras.

Toda obra implica, por otra parte, con los esquemas rítmicos, una disposición de elementos que figuran y ordenan su movimiento, ese movimiento por el cual se temporaliza a veces la obra secretamente y se convierte en un ser animado. Dado que es el resultado de un hacer, el movimiento se compone a partir de la inmovilidad, y lo temporal a partir de lo espacial: la medida engendra el movimiento, el ritmo procede del número. El esquema rítmico elemental, como medida que rige el despliegue del objeto, impone una unidad a la diversidad de sus formas o de sus movimientos. Así ocurre en la música, en la danza —seguidora fiel de la música— y en la poesía, pero también en el teatro que es como un ballet en el que el movimiento estaría regulado por el destino, siguiendo —como puede constatarse en Shakespeare— la marcha despiadada de las horas. Las artes temporales, habiendo adoptado el tiempo como medida, pueden regular directamente su transcurrir: la materia del tiempo permite restituir la duración, y tal maestría se adquiere incidiendo en la oposición de lo idéntico y lo diferente. Ya que el tiempo, como principio de imprevisible novedad no puede ser conocido más que mediante la permanencia o el retorno de lo mismo; la pura novedad sería una locura, y el ritmo es el medio de «domesticar» el tiempo, sin traicionarlo, reduciéndolo a la reiteración de lo idéntico, siempre que la medida sea medida de lo diverso y que la repetición no excluya la variación. Así es como es posible, en cualquier obra, captar los retornos y las reiteraciones, que habrá que anotar a cuenta del ritmo: la expresión más clásica de lo dicho sería la repetición en el desarrollo musical, la simetría en el desarrollo arquitectónico, la alternancia de los versos y de estrofas en el desarrollo poético. Pero todas estas reiteraciones tan propias para apaciguar el espíritu no pueden ser tenidas por puras repeticiones: la reincidencia musical se convierte en imitación o variación, la simetría se rompe por la diferente altura de las plantas del edificio, las rimas plásticas en pintura sólo son ecos lejanos, el rigor de las reglas poéticas se hace laxo hasta en los poemas más rigurosos. Por todas partes la variedad fuerza a la unidad para que acabe siendo unidad de la variedad.

Así es cómo las artes espaciales sugieren el tiempo a partir de una progresión espacial. Proponen un cierto bosquejo del objeto por medio del cual se determina su aspecto general y se especifican en ciertas leyes el impulso de su aparecer: lo hemos constatado en la cerámica, la pintura y la arquitectura. El ritmo sirve menos para medir y ordenar el tiempo que para suscitarlo; da un movimiento al objeto inmóvil que se recoge sobre sí mismo, tiende hacia sí mismo y asume una indefinida duración. Hasta el punto que si el objeto «atraviesa» los siglos es que triunfa sobre ellos y no que los sufre; los siglos son los testigos de esta afirmación muda, de este movimiento fijado, que es la obstinación del objeto en proferir su palabra. Tan verdadero es este movimiento que parece tener su propio *tempo*. «Lo agógico» es igualmente válido para las artes temporales, donde se expresa la velocidad de un consumo, bien sea movimiento melódico, coreográfico o escénico. Pero estos juegos de retraso o aceleración, animan incluso las obras plásticas; la lenta masa de los contrafuertes contrasta con la fuerza ascendente de las torres, el capitel frena el impulso de la columna, por doquier la inercia se opone al movimiento y la lentitud a la rapidez, incluso en la obra pictórica, donde rectas y curvas contraponen sus velocidades, donde los mismos tonos, según sean cálidos o fríos, puros o apagados, se destacan o compensan según las diversas cadencias. Así el ritmo se interioriza y se integra más profundamente en la estructura de lo sensible; y el objeto estético está dotado de una temporalidad que podría calificarse de impotente. A diferencia de las cosas inertes, que no merecen casi que la mirada se detenga en ellas, porque no son lo que son y no están animadas por una relación consigo mismas, esta duración indica el movimiento del objeto. ¿Hacia qué? Ya lo hemos dicho: hacia su sentido. Pero en tal sentido, hay que distinguir entre la significación enunciada por el «tema» y la expresión que emana de la obra en tanto que totalidad. Consideremos primeramente el aspecto temático de la «materia-sujeto».

II. — La materia-sujeto

El arte, en efecto, no se limita a una exhibición de lo sensible. Ciertamente que esta función le es esencial, si es verdad que el objeto estético es objeto percibido y que su vocación implica la rehabilitación y exaltación de

lo sensible al punto que lo que dice sólo vale por el modo en que se diga. La existencia de la materia-sujeto no es quizás siempre necesaria para imponer a lo sensible una organización y conferirle un carácter significante: incluso cuando excluye toda representación, el objeto estético no deja de ser un objeto, dándose a pesar de todo a través de una forma que lo unifica y le hace objeto; así es como la decoración se ordena en motivos, la música en melodías, y a veces el simple contorno basta para constituir el objeto según una figura que se impone a un fondo. Lo sensible está bastante sólidamente estructurado por la operación estética como para poseer por sí mismo una consistencia de objeto y, en consecuencia, estar dotado de expresión. De manera que, en rigor, podría bastarse a sí mismo, llevar consigo su propio sentido sin remitir a ninguna otra cosa. Sin embargo, con frecuencia la obra de arte representa algo: tiene una «materia-sujeto». Por este camino detenta la vía de la significación: lo sensible, en lugar de ofrecerse sólo como propiedad del material, timbre del instrumento, color de la tela, dibujo de la piedra, de la misma manera que el perfume lo es de «rosa» o el azul «azul cielo», lo sensible de la materia se convierte en signo. Y la percepción ingenua de la obra va directa a lo representado, contentándose a veces, aunque luego lo lamente, con indicaciones muy sumarias.

Sin embargo, esta intervención de una materia-sujeto temática, a veces imperiosa y fascinante, plantea un problema a la experiencia estética: ¿qué parte debe reservar al objeto representado? ¿Reside en él el interés de la obra, se mide respecto a él su verdad? También se plantean al respecto problemas de análisis objetivo: ¿cuál es la función del objeto representado en la economía general de la obra? Y antes que nada habrá que preguntarse si siempre existe un objeto representado.

Puede responderse, efectivamente, al último punto: un cuadro puede representar un templo, pero ¿qué representa un templo como obra arquitectónica? ¿Y una vasija? Una ópera narra una historia, como también una novela, pero ¿y una sinfonía? Es sabido que E. Souriau fundamenta una clasificación de las artes, una de las más ingeniosas, sobre la dicotomía de las artes, en cuanto representativas o no representativas; y es incontestable que las siete artes del «primer grado» que él distingue no son desde luego representativas. Pero quizás sea necesario extenderse un poco acerca de lo que significa la representación: la pintura puede imitar hasta la copia más exacta, el sonido sugerir hasta la alusión más sutil; la pantomima no representa como el teatro, la escultura tampoco lo hace como la pintura, ni el cine como la novela; hablar con palabras no es lo mismo que hacerlo por gestos o mediante el dibujo; hay mucha diferencia entre la evocación y la imitación, entre la sugestión y la reproducción. Además, dentro de un mismo arte, la representación puede asumirse de maneras muy diferentes, hasta el punto de que el arte busca a veces transgredir sus propios registros: la música «imitativa» se esfuerza en penetrar en el campo de las artes representativas; la pintura pura, inversamente, intenta pasar al otro campo. Es este un ámbito de múltiples tentativas: no existe límite alguno para las libertades que la pintura puede tomarse respecto al modelo a partir del momento en que rehusa seguir el efecto de *trompe-l'oeil*; tampoco hay límite para las libertades que la poesía se toma con la lógica del discurso cuando rechaza seguir la prosaica racionalidad. Cabe, pues, cuestionarse sobre cuándo puede hablarse de objeto representado, y qué mínimo de sentido debe darse a la palabra «representación». El objeto representado no es necesariamente un objeto real que sirve de modelo a la empresa creadora: puede también ser tomado del universo fantástico, de la leyenda, o ser inventado de múltiples maneras. Tampoco la representación es necesariamente una copia, reproducción o enunciado exacto de un objeto. Si queremos dar a la representación toda su extensión, diremos que existe representación siempre que el objeto estético nos invita a dejar la inmediatez de lo sensible, y nos propone un sentido respecto al cual lo sensible sólo es un medio, y en el fondo indiferente; es decir que deberemos explicitar este sentido según normas que de hecho no pertenecen a la estética, sino a la lógica. Lo que caracteriza a la representación y la opondrá más tarde al sentimiento no es la realidad de lo representado, sino la apelación al concepto: el objeto representado es un objeto identificable que exige ser reconocido y que espera de la reflexión un comentario indefinido; nos invita a separarnos de la apariencia y a buscar en otra parte su propia verdad.

Entendiendo de esta manera la representación se ve que no todas las artes son representativas, es decir que no poseen una materia-sujeto temática en el sentido en que se habla del tema de una novela o de un bajorrelieve. De manera que las artes propiamente decorativas serían así la arquitectura y la música. Pero ¿acaso cualquier elemento argumental puede perjudicarles? Se ha discutido y debatido con frecuencia, y con desigual apasionamiento, acerca de si la ausencia de materia-sujeto puede aparecer bien co-

mo una ventaja o bien como un inconveniente, que de hecho será mayor según el crédito que se conceda a la presencia temática en las otras artes. Por este motivo conviene diferir un poco la evocación de tal debate para apreciar antes la importancia de la materia-sujeto en las artes en que esté presente.

Esta importancia es indiscutible en las artes del lenguaje y singularmente en las artes de la prosa donde la palabra no podría ser privada de su función significante, incluso aunque sea, como en poesía, considerado a la vez como algo natural, que debe manifestar especialmente cualidades sensibles. No se imagina uno una novela o una obra de teatro que no diga nada o que no posibilite la búsqueda de un sentido en las frases escritas o pronunciadas. Pero en las artes plásticas esta importancia no ha sido contestada más que tras la revolución estética de que hemos hablado, que ha orientado la atención hacia el estilo más que hacia el contenido, hacia la expresión ofrecida por lo sensible más que hacia la significación explícita: el interés de la obra no se mide por el interés de la materia-sujeto ni su belleza por la belleza del modelo; la naturaleza muerta reivindica la misma dignidad que el cuadro religioso o el cuadro épico; la imitación o la idealización del objeto no sirven como criterio; pintura pura y poesía pura aspiran a no verse sometidas a la materia-sujeto, a convertirse en música. Y es que cuando el arte toma más vivamente conciencia de sí mismo, cuando es más específicamente arte, es decir allí donde en lugar de utilizar el lenguaje común, inventa su propio lenguaje: sonido, color, forma, incluso vocabulario poético, toma conciencia también del peligro que le hace correr la representación: peligra en convertirse tan sólo en un medio a su servicio. Pues es tal el prestigio del objeto representado —y el gusto que sentimos en comprenderlo— que acapara pronto toda la atención y ofusca la experiencia estética: ¿Qué quiere decir todo ello? ¿Qué hace ese hombre en el ángulo del cuadro? ¿Es una declaración amorosa ese gesto del bailarín? ¿Qué le va a suceder al héroe de la novela? El arte se propone en tales casos como un lenguaje ordinario y no descansamos hasta haber comprendido el sentido: diríase que se tiende más a la comprensión que a la contemplación. ¿Cuántos espectadores se creen ya satisfechos ante un cuadro cuando han reconocido una montaña, una Sagrada Familia o una escena campestre? Y lo mismo puede decirse de la obra de teatro cuando han seguido la intriga hasta su desenlace. Diríase que usan la obra de arte como el geógrafo utiliza un mapa, el botánico una flor o el paseante las señales indicadoras. Pero

paralelamente al uso del fetiche para conjurar el destino, del templo para rezar, del retrato para evocar una presencia querida, podemos asegurar que no capta ni ejercita una experiencia estética. La representación es también una trampa para el artista, como lo demuestra bastante claramente el arte académico: buscar convencer o seducir, es una solución fácil que puede ser muy tentadora, sobre todo cuando todo un público se contenta con ello. Se comprende entonces que el arte auténtico, al rechazar que se remita a la materia-sujeto para decidir del valor estético, empuja este rechazo hasta conseguir expulsar la materia-sujeto de la estructura de la obra.

Y, sin embargo, el peligro que la representación hace correr a la obra es quizás el rescate de una ventaja, y de una ventaja tan indispensable que las artes no representativas deberán quizás intervenir para inventar alguna equivalencia de la representación. Si la materia-sujeto puede hasta tal punto usurpar el interés, si salta a la vista (¿cómo no ver que un busto o un retrato son efectivamente un retrato, que una novela es un relato, que un ballet cuenta, a su manera, también una historia? ¿y cómo no caer en las garras de tal historia?) es porque desempeña un papel que es irreemplazable. Y a veces hasta papeles distintos, para el espectador y para el artista.

Por una parte consiste precisamente en satisfacer una tendencia irreversible de la percepción que consiste en conocer lo sensible como «sensible de...» es decir descubrir cosas y no toparse con lo sensible en total dispersión, relacionar, reconducir lo sensible a las cosas; la *hyle* no se da como tal, sino como animada por las intenciones que consituyen un objeto. La percepción estética no conoce el objeto estético a no ser que sea un objeto, si lo sensible se halla vinculado a un soporte que califica. Ahora bien, el soporte natural de lo sensible, el material, se escamotea aquí con frecuencia: no percibimos el color como tal color de la tela, la palabra como palabra escrita en el papel; más bien neutralizamos esta percepción que nos facilita un objeto del mundo y no un objeto estético. Es necesario, pues, que lo sensible se vincule a un nuevo soporte que será precisamente el objeto representado: el azul de la tela es el azul del manto de la Virgen o de la montaña que cierra el horizonte del paisaje; asume así su función natural de información. Designa y cualifica un objeto, al igual que la palabra o la frase designan un «estado de cosas» y se remiten a su función de signo. Y por otra parte lo sensible puede no agotarse en esta función y ponerse en un nuevo nivel de valores ejerciéndola. Ya que, cuando califica un objeto real,

se resuelve, por así decirlo, en tal objeto y no es percibido por sí mismo: sólo sirve como indicación, y lo importante es identificar el objeto mismo, según el aspecto que nos interese; en relación a la realidad más o menos presente, pero siempre convincente del objeto, lo sensible es como un irreal. No deviene real si el objeto representado al que se refiere es un irreal; es, pues, lo sensible en sí mismo lo que constituye el objeto y lo mantiene, en cierta medida, bajo su dependencia. Sin duda que continúa siendo el objeto lo que consideramos como el sentido de lo sensible, pero lo entendemos como algo representado, y esto es ya suficiente para rehabilitar lo sensible; se necesita pasar por ello para llegar al objeto, hace falta que pronunciemos la palabra para evocar la cosa, o que sigamos el contorno del dibujo para reconocerlo. Así el objeto representado ofrece un medio a lo sensible para servir sin que desaparezca en el acto de servicio. Y en contrapartida, el objeto representado ayuda a la exaltación de lo sensible: le confiere la unidad de una significación, es decir una unidad que adopta de la lógica su firmeza. La unidad de la novela, de una meditación poética, e incluso de una estatua o de un cuadro, es la unidad de un sentido que puede apelar a la reflexión, dado que es la unidad de un concepto; por exterior que esta unidad sea a lo sensible, no deja por ello de ser altamente pregnante.

Por otro lado, sabemos que la obra, por su expresión, descubre un mundo. Este mundo es la expresión que se hace ilimitada, que se desvincula de lo percibido, del que constituía el auténtico rostro, para devenir una estructura afectiva y, en cierta medida, una categoría cosmológica. Ahora bien, es posible que esta dimensión cosmológica no pueda revelarse más que si existe un objeto representado que permita a la expresión realizarse, cristalizarse. Ciertamente, si el objeto representado está preñado de mundo, hay que indicar que se trata de un mundo simplemente representado y no de un mundo expresado; existe toda una tela de fondo tras los planos de un cuadro o de una novela, y la *Victoria de Samotracia* evoca el espacio y el viento y también la proa de un navío. Pero este mundo que la imaginación desencadena alrededor de la materia-sujeto temática, o que la percepción capta marginalmente, es como el testigo del mundo expresado. La expresión se conecta a lo representado, aunque significa mucho más; una crucifixión bizantina, austera, implacable, desgarradora, tiene una expresión muy diferente a una crucifixión de Rubens, suntuosa y teatral; y sin embargo, el tema común, la crucifixión, comporta una expresión general que difiere del tema de las fiestas galantes o de las naturalezas muertas: los autores de los frescos bizantinos no han pintado fiestas galantes, ni Fragonard se dedicó a pintar crucifixiones; es decir que la expresión, tal como el artista la vive y la manifiesta a través de su obra, comporta ciertas temáticas y más concretamente necesita en sentido profundo una determinada materia-sujeto.

Una psicología de la creación mostraría, pues, que una materia-sujeto es muy frecuentemente indispensable tanto a la creación como a la percepción de la obra. Para el artista moderno (y Delacroix fue el primero en decirlo a la vez que era el último auténtico pintor que elegía «grandes temas») la materia-sujeto sólo es una «ocasión» o «un pretexto». Pero esto debe entenderse bien. Tal pretexto no es cualquier cosa, sino que el artista lo elige entre mil, de manera que su predilección por ciertos temas es un rasgo remarcable y que a veces permite que por ello se le identifique. En este sentido el Cristo no es un pretexto para Rembrandt o Bach, ni Guernica lo es, sin más, para Picasso o para Malraux (el Malraux de *L'Espoir* o de *Goya*, desde luego). El artista elige tal materia-sujeto porque le es consustancial, porque esta temática despierta en él una cierta emoción, mantiene una cierta interrogación; no se trata de copiar un tema, sino de dar a través de él un equivalente sensible de la significación afectiva, tanto como de la intelectual, que tal materia-sujeto posee para él: Rouault no pinta un Cristo, sino que a través del Cristo realiza un equivalente pictórico de lo que Cristo significa para él. El objeto es representado en su verdad, al menos en la verdad que el artista le reconoce, y no en su verdad vulgar e insignificante. Así es cómo los artistas menos vinculados a la imitación, los mismos que hoy practican la pintura o la escultura puras, se defienden para no renunciar totalmente a una materia-sujeto y continúan la mayor parte de tiempo dando a sus obras títulos que de algún modo anuncian una temática.

Desde luego que no se trata tampoco de repetir una cierta realidad que fuese objetiva y objetivamente transmisible; una vez que el mundo ha sido percibido y objetivado, ya no interesa al artista y quizás no podría ni suscitar de nuevo el gesto creador: a lo sumo habría que limitarse a reproducirlo, a imponerle una fórmula o quizás a realizar una nueva acción, pero todo esto no es el objetivo del artista; una vez conseguido un rostro como un espectáculo definido, sólo hay que fotografiarlo. El arte no puede añadir nada a cuanto ya está constituido, identificado y oficialmente conocido;

sólo lograría alterarlo, deformarlo como suele decirse, o interpretarlo. De ahí las fórmulas clásicas: *homo additus naturae*, la naturaleza vista a través de un temperamento... Pero, como dijo Malraux, «el arte no es simplemente la naturaleza vista a través de un temperamento, como tampoco la música es un ruiseñor escuchado a través de un temperamento» (3), ya que no se trata tanto de interpretar como de hacer. Si el objeto estuviese ya dado, si el mundo fuese algo totalmente completo... ¿para qué interpretar? De hecho, lo que interesa y estimula al artista es, entre los objetos del mundo, lo que aún no está hecho y que parece que está esperando: se trata de esa inasible dimensión de lo real, que no se manifiesta más que en la afectividad, y que sólo el arte puede fijar y comunicar. Lo que el geógrafo ha excluido del paisaje, lo que el historiador del hecho o el fotógrafo del rostro han olvidado, lo que sólo a «media-voz» es dicho por la percepción y que el conocimiento objetivo no capta, eso precisamente es lo que el artista debe saber y poder decir. No tiene, pues, por qué copiar el objeto, sino expresarlo, o mejor aún dejar que se exprese por sí mismo, quitando todo cuanto sobre él pesa de objetividad cognoscitiva y prestándole su propia voz. En este sentido más exacto el artista es intérprete: suministra un lenguaje al objeto, le ayuda a decir lo que quiere decir; se comprende así que no repudia el objeto mismo cuando parece negarlo: más bien lo representa siempre, pero según una verdad que no es la del saber objetivo.

Y se comprende también que el objeto representado, investido de las virtudes de lo sensible que le prestan voz y ayuda para que se manifieste, a veces «afirme» algo diferente a lo que prosaicamente pudiese decir a la percepción utilitaria. La jerarquía tradicional de la temática no tiene ningún sentido: puede haber más grandeza en *Les paysannes* de Van Gogh que en la *Grande armée* de Meissonnier (4), más fervor en un *Arlequin* de Picasso que en el *Voeu de Louis XIII* de Ingres, más misterio en una naturaleza muerta de Cézanne donde, como dice Venturi, «los objetos inanimados quedan como mudos en una tragedia cósmica» (5), que en un paisaje de Hubert Robert. El arte libera un extraño poder en las cosas más humildes que toca, porque la representación va más allá de la expresión, o, si se prefiere, porque la materia-sujeto temática se convierte, en el arte, en símbolo.

Pero, antes de mostrar cómo la expresión se integra en la estructura de la obra, estamos en situación de decir si hay algo equivalente a la temática en las artes no representativas. Importa distinguir aquí las dos funciones de la

materia-sujeto que se hallan unidas en las artes representativas: representar un objeto, ordenar lo sensible ordenándolo a tal objeto. Por un movimiento inverso al que empuja a las artes plásticas a convertirse en música, la música aspira a veces a «representar»: tal es la llamada «música de programa», o simplemente de titulación, independientemente de la música vocal (6). De hecho, que el autor dé título o haga un comentario a su obra, importa poco: el único peligro es que esté tentado a hacer literatura o pintura con sonidos en lugar de «hacer música»; si consigue sortearlo, está en perfecto derecho de confiarnos el motivo que le ha inspirado, la imagen que se le ha hecho presente. Más grave es el peligro para el «espectador» que puede creer que tal título no sólo es la confidencia que el autor le hace respecto de las circunstancias subjetivas de la creación, sino que pueda ser la indicación imperiosa de lo que, al escuchar, debe comprender; en tal caso corre el riesgo de no escuchar, es decir de separarse de lo sensible para formar el concepto, o para extraviarse en las imágenes que le eximen de estar atento cuanto más le estimulan. Lo mismo puede aplicarse a la música vocal: si la atención se centra en las palabras, y en las representaciones que sugieren, se desplaza proporcionalmente del canto (7). Si la música representa, lo hace más sutilmente: expresando, y sin invitar al oyente a distraerse del ámbito de los sonidos; pero la música no puede ser tratada como un arte representativo más que en la medida en que deja de ser percibida como música. Por el contrario, la función ordenadora de la materia-sujeto no puede ser eludida. ¿Pero cómo se sustenta? Por dos elmentos diferentes: por un lado por el esquema formal de la obra; lo que logra la unidad de una sonata, es antes que nada que es una sonata, es decir una pieza compuesta según ciertas reglas, divisible en ciertos movimientos; estos esquemas están presentes en cualquier tipo de arte, pero asumen una importancia particular en las artes no representativas, porque la materia-sujeto puede precisamente incardinarse en ellos. Por otro lado, la obra musical cuenta con otro agente de unidad, y que le es más interior, con la melodía, organizada en sí misma según temas; de hecho suele calificarse como materia-sujeto el tema de una fuga, y a veces se considera como motivo el tema de un desarrollo musical. Pero la melodía, tal como ya indicamos, es la expresión de la obra tal como la percepción la aprehende: lo expresivo sustituye a lo representativo, o mejor dicho, evita el tener que someterse a ello, para dar al objeto estético su más elevada configuración.

Algo semejante sucede en arquitectura: la posible materia-sujeto no reside, desde luego, en una representación. Si tal templo es «la imagen encarnada de una muchacha de Corinto que Eupalinos amó en plena felicidad», tal imagen lo será para el creador, en cuanto se halla asociada subjetivamente a su creación. Y si más generalmente, como decía Miguel Angel, la arquitectura se relaciona con el cuerpo humano, es una regla para la práctica arquitectónica, aunque ello no signifique que el monumento deba evocar en el espectador la imagen de un cuerpo cualquiera, como tampoco una sinfonía pastoral evoca la imagen de los prados o de los rebaños. La materia-sujeto del templo, es, en principio, el templo mismo, o la del palacio el palacio mismo, cuya obra propone y exalta la idea de las construcciones. La obra es, en sí misma, su propia materia-sujeto. Y lo es aún más profundamente si «canta»: la materia-sujeto es, en tal caso, la melodía, es decir, la expresión. Pero las artes representativas obtienen, por sí mismas, en la expresión a la vez su más alta significación y la más elevada unidad de lo sensible.

III. — La expresión

a) De la materia-sujeto a la expresión. — La expresión es, en efecto, el tercer elemento de la estructura de la obra. Siendo inseparable de la materia-sujeto, es a la vez inseparable de lo sensible. Por ello, el análisis, si no acierta a definirla objetivamente, puede al menos conducirse hacia la expresión mediante una reflexión en torno a la materia-sujeto, principalmente en las artes representativas o narrativas, en las que la materia-sujeto se halla presente con relativa claridad y distinción como para poder prestarse a tal reflexión (8). En efecto, la materia-sujeto de la obra, para quien se esfuerza con el fin de discernirla, aparece pronto como algo inagotable. Uno de los caracteres principales del objeto estético consiste en ofrecer una pluralidad de sentidos, que no se yuxtaponen, sino que se superponen en una especie de jerarquización. Esta pluralidad atestigua su profundidad. Y es necesario distinguir, de inmediato, entre ambigüedad y profundidad: puede suceder que la significación de la obra sea simplemente ambigua o incierta, incluso para el mismo escritor; ello ocurre porque en cierto modo, está trabada en el signo, como puede constatarse en las obras que inventan

un nuevo uso del lenguaje, y cuyo sentido desconcierta. Existe en tal caso una especie de ambigüedad por defecto: hay objetos ambiguos, como hay ideas confusas, o faltas de claridad. Pero hay también una ambigüedad por exceso, que apunta a la sobreabundancia de sentidos, y es esta clase la que encontramos en las obras más auténticas.

Un primer ejemplo de simple dualidad de sentidos nos es dado por cualquier parábola evangélica; cualquiera que cuente una historia comprensible por sí misma, y que a la vez haga alusión a otra cosa. E incluso se tratará de algo más que una pura alusión, ya que este otro sentido estará enunciado tan exactamente y ofrecido con tanta claridad como el primero, a condición de que se operen las transposiciones necesarias; no se tratará de una traducción término a término, sino más bien de un sentido literal, aunque se basta a sí mismo, que apelará a otro sentido que le sea interior, y que se descubrirá precisamente cuando renunciemos a tomar las debidas distancias, a explicar y a juzgar. Piénsese en lo que Alain denomina «lo verdadero de los cuentos»: se alcanza cuando, más allá de la historia literal, se renuncia a cualquier tipo de discusión o también cuando no se intentan dar explicaciones de tipo fisiológico o sociológico, por ejemplo, respecto al contenido literal. No se trata de que estén prohibidas las explicaciones sino que con ellas el verdadero sentido se esfumaría: lo que el cuento narra lo hace por una especie de sabiduría natural, al igual que una flor al abrirse nos habla de la primavera, o como la voz de la pitonisa habla en la divinidad que la habita. La verdad del cuento es el testimonio que comporta. Pero ¿sobre qué? Sobre el hombre mismo, que al contar se cuenta a sí mismo, expresando sus angustias, sus deseos, sus alegrías, sus trabajos y sus días... Captar este testimonio es algo más que explicar el cuento en sí, es encontrar al hombre en el cuento (9). Pero, por añadidura, esta «verdad» de los cuentos no es necesaria en sentido exclusivo; interpretaciones muy diferentes pueden reivindicar su monopolio, y por ello hay, a veces, mucha distancia entre Hegel y Alain.

Lo mismo ocurre respecto a la obra auténtica. Siempre posee una cuarta dimensión, una aura de sentidos que, al menos, presentimos, y que comporta una profundidad. En las novelas de Kafka ¿qué es lo que significa esa búsqueda de una verdad inasible que colmaría y justificaría al individuo? ¿a qué viene la angustia de un enfermo, la derelicción de un judío, la búsqueda de una trascendencia inalcanzable? (10). Aquí, al menos, todas

las interpretaciones pueden ser, a la vez, verdaderas; compartimos la misma experiencia, sólo desoladora para el entendimiento, ante el hecho de que frente a un suceso humano, un hecho histórico como, por ejemplo, la guerra, a la vez puede entenderse como argucia del capitalismo, como conflicto de culturas, como irrupción de lo natural en lo artificial, como la concesión pasional del hombre a lo inhumano; todos tienen la misma razón, Hegel, Marx, Bergson, Alain; todo es verdad porque el hecho humano es inagotable: la significación puede desarrollarse en planos diferentes, donde cada vez aparece como completa y es sin embargo insuficiente. (¿A qué viene ese pluralismo? He aquí una pregunta fundamental. Quizás obedece a la ambigüedad del hombre, que nunca es lo que es, que es naturaleza y forma una naturaleza humana, social, cultural, pero sin dejarse nunca identificar en ninguna. Quizás también se deba a que la existencia, como afirma Jaspers, va siempre por delante de su trascendencia; atestigua, sobrepasándose, algo que va más allá de sí misma, que posiblemente sea ilusorio, pero que otorga a toda gran obra una significación religiosa, como podría demostrarse también respecto al objeto estético). El objeto estético no siempre es tan manifiestamente ambivalente como las novelas de Kafka; pero siempre permite la reflexión sobre sus propias aspiraciones, y deja presentir frecuentemente una dimensión religiosa del sentido. Así es como, en el teatro, el arte del actor se centra en sugerir que el drama al que asistimos es como la sombra proyectada de otro drama, en el que figuran los mismos protagonistas, donde se intercambian las mismas palabras, pero con un sentido diferente; como si la verdad de lo que ocurre en la tierra estuviese en el cielo (lo que Barrault no ha sabido expresar en el papel de Mésa, mientras que Renoir lo ha logrado en el papel de Turelure, insinuando que Turelure no sólo es un personaje innoble, sino el hombre que ha sido marcado hasta el resentimiento por su breve encuentro con Sygne).

Intentemos clarificar un poco este acrecentamiento del sentido que descubre la reflexión cuando se adhiere al objeto estético. ¿No será que a veces comporta, como se dice, una tesis, de manera que lo que se añade al sentido primero sería un filosofía implícita que habría que rebuscar en la obra? El problema es de actualidad: cuando los filósofos no pueden ser ya sabios, (porque la ciencia se halla en las manos de los especialistas) se hacen novelistas, dramaturgos o poetas, y de golpe el centro de gravedad de la filosofía se desplaza de la cosmología hacia la antropología. El peligro radica aquí en que esta filosofía no se suponga de entrada, y que la obra se dedique a exhibirla y a demostrarla, renunciando a ser algo «sin concepto». Para el artista, el peligro sólo es tal si no es realmente un artista, es decir, antes que nada, un creador; si lo es en grado suficiente no importa que desarrolle ideas, o incluso todo un sistema, él crea con lo que es en sí mismo, no va a seccionarse para poder llevar a cabo su obra. Pero el peligro es para nosotros, siempre que pensemos que la doctrina es la llave de la obra, ya que so pretexto de buscar tal clave, nos alejamos de la obra, y la reflexión nos separa de ella, sustituyendo la doctrina a la obra. Corremos el riesgo siempre de desconocer su verdadera relación, que no consiste, desde luego, en que la doctrina sea la verdad de la obra, sino más bien en que la obra es la verdad de la doctrina. Pues la obra no tiene por qué ser probada, más bien es ella la que prueba; la idea se forma en ella y sólo consigue su auténtico precio si se reeencuentra en ella.

Precisemos, de paso, dos puntos importantes: en primer lugar, todo arte implica una filosofía en la medida en que se entiende por filosofía precisamente una cierta manera de expresarse decidiendo de sí mismo y del sentido de todas las cosas, una comprensión que es al mismo tiempo proyecto del univero y de sí. Ahora bien, en la medida en que la filosofía sólo es este compromiso, esta comprensión pre-reflexiva implicada en un cierto estilo de vida, responde bien al acrecentamiento de sentido que comporta la obra en tanto que testimonia por su autor, que se halla comprometido en ella; pero la obra no le sirve de aclaración ya que entonces es exactamente tan ambigua o polivalente como él. La filosofía puede expresarse por medio del arte, pero porque de hecho «aún no es» propiamete filosofía, es decir objetivamente enunciable y comunicable. Por el contrario, cuando la filosofía ha conquistado ya sus niveles y ha revestido la forma del sistema, a la que por si tiende, entra en tensión con el arte. El arte no puede consentir en convertirse en servidor de una doctrina sin renunciar a ser tal, como ha podido verse en desdichados ensayos de poesía filosófica. Ya que, por una parte, no tendría su fin en él mismo, y por otra, se reduciría finalmente a las significaciones lógicas de que fuese intérprete. Si el arte comporta una filosofía, sólo puede hacerlo en la medida en que esta filosofía tenga verdaderamente necesidad de él, o que la filosofía se desprenda de él sin imponérsele, es decir precisamente en la medida en que aún no es auténtica filosofía. Inversamente, la filosofía no requiere los servicios del arte, no tiene

necesidad de una expresión aproximada, si de hecho considera que ha alcanzado su expresión adecuada. La actitud que adopte respecto al arte puede ser diferente: si es presuntuosa, querrá controlar el desarrollo del arte, tal como hacen siempre las estéticas dogmáticas; si es prudente lo tomará como objeto de reflexión, pero transponiéndolo en su lenguaje y procurando integrar en su sistema cuanto de verdadero pueda hallar en él. Puede, asimismo, suceder que conserve la nostalgia por el arte, que la libertad del arte le sirva como una especie de provocación, y que, al revés, el arte sueñe con ser filosofía; pero sus respectivos destinos serán divergentes en la misma medida en que la expresión estética desborde los diques del entendimiento y se niegue a sujetarse al rigor de lo racional; pues la filosofía que es inmanente a la obra no es aún auténtica filosofía. Más exactamente, es una filosofía que ha pasado al hombre: el artista es artista con la filosofía, pero no en nombre de su filosofía; expresa su filosofía al expresarse él mismo. Pero se trata de una filosofía que no es verdadera filosofía, y el espectador no tiene por qué pensarla como a tal, sino que deberá asociarse a ella, vivirla, o mejor «sentirla» al participar en la obra. Puesto que, lejos de que la filosofía «haga» a la obra, es la obra la que da existencia a tal filosofía, dándole profundidad. En cuanto se quiera someter esta filosofía al *logos* racional, y a la vez hacer de ella un elemento constitutivo, aunque independiente, de la obra, la filosofía no agotará el sentido del objeto estético, ya que parecerá que siempre tal objeto es algo diferente, algo de más: un rescoldo de apariencias y no una idea (11).

El carácter inagotable del sentido del objeto estético no se debe a lo inagotable que pueda ser el objeto por él representado, como tampoco al tipo de filosofía que asuma. Ciertamente, las cosas representadas poseen por sí mismas la opacidad propia de las cosas, que a la vez se vincula a lo que de irrefutable tenga su facticidad y a lo que de indefinido posea la explicación, a base de causas, por la que se justifican. Cuando son transportadas a una tela o a una novela, las cosas no pierden nada de su opacidad. Un paisaje de Cézanne es inagotable como pueda serlo un paisaje del mundo natural, e incluso más: precisamente porque se ha sustraído a lo indefinido de la existencia exterior donde toda forma es asumida por el cambio, donde todo existe únicamente por la fuerza del todo; en el lienzo, se halla como retirado de la circulación, y promovido, de algún modo, a una existencia superior donde ya no podrá ser cuestionado. Así la cosa representada adquiere

en la representación un carácter irrefutable, guarda de la cosa (natural) el carácter de inagotable. De modo semejante, los individuos representados por el arte conservan en la obra el carácter inasible y secreto que es propio de una libertad. Es sabido que los novelistas, después de haber renunciado a erigirse en jueces de sus propias criaturas, nos ponen frente a ellas, sin advertirnos ni hacernos tomar precauciones, dejándonos el cuidado de juzgar si así lo queremos: no se convierten en cómplices de nuestra reflexión, no nos facilitan ni la ayuda de los epítetos homéricos adscritos a los personajes, para que nos sirvan de indicación. Lo mismo puede decirse del teatro: cuando el autor no consiente en violar el secreto de sus personajes, y vemos cómo el héroe mismo se interroga a veces desesperadamente sobre el sentido de su acto o sobre la autenticidad de su ser, como en *Les mains sales* o en *Un homme de Dieu*. Sin duda, no hay que confundir indeterminación y profundidad: ciertos personajes pueden ser perfectamente «inasibles» porque no ofrecen posibilidad de abordarlos; no sabemos lo que son, sencillamente porque no son nada; les pasa un poco como a los alumnos que fingen prestar atención, pero tienen la cabeza vacía. Pero también hay seres en los que el misterio no es vacuidad, sino expresión de una libertad que rehusa toda determinación: su realidad desbordante elude nuestras pesquisas más por exceso que por defecto.

Si esta humildad del creador confiere a la obra un carácter de autenticidad, dando al objeto representado todas sus oportunidades, la profundidad de tal objeto no puede por sí misma asegurar la de la obra. Antes por el contrario, el arte transfigura los objetos que representa; lo que tienen de inagotable, lo convierte en su propia profundidad. Integra estos objetos en un mundo que él guarda, donde se metamorfosean, como el acero. El paisaje pintado por Cézanne consigue la profundidad de un signo que no remite a otra cosa indefinidamente, sino a sí mismo. Ese suelo convulsionado no podríamos explicarlo por el juego de la erosión, por contracciones, plegamientos, fisuras (y así podríamos seguir con cada detalle) como tampoco explicaríamos la existencia humana o al hombre al modo como Darwin explica al animal. Es necesario comprenderlo en sí mismo, frenando al entendimiento tanto como a la imaginación, para descubrir en él lo profundo de su facticidad. Y gracias a la fuerza del arte, esta facticidad no es ya la necesidad bruta, fruto de una multiplicidad de encuentros y casualidades, idéntica a la pura contingencia, sino que es una necesidad impenetrable a fuerza

de sentido. Por ello ese suelo convulsionado,ese Dios griego, esa figura de ballet, ese pórtico románico, al igual que en la parábola la historia no tiene sólo el sentido de tal historia, tampoco pueden tener simplemente el sentido literal al que los reduce un arte de imitación. El suelo convulsionado se convierte en un elemento, un testigo, del mundo de Van Gogh, como el busto del mundo griego, o el mundo frenético, gracioso o trágico del ballet. Y lo mismo puede decirse respecto a los personajes. También ellos devienen testigos; y lo que pueden conllevar de secreto e inasible, toma así un acento nuevo. Hamlet no sólo representa el enigma de una voluntad lúcida y enferma, es además un elemento de ese mundo sofocante que la película supo tan bien captar con la imagen obsesionante de aquellas escaleras que sólo serán subidas cuando todo se haya consumado, ese mundo donde la pureza se marchita, donde la verdad se corrompe porque cada uno desempeña en él un papel y porque esos actores a veces ridículos son su verdad. Así los objetos representados, puestos al servicio de la expresión total, se inmolan a un sentido que los sobrepasa. No dejan de ser verdaderos y sólo con tal condición pueden servir a la expresión, pero sin embargo son más verdaderos que la naturaleza porque están incorporados a un mundo al que ellos mismos ayudan a introducir.

b) La expresión como inanalizable. — El análisis descubre, pues, a la expresión como su límite: la obra de arte dice algo, directamente, más allá de su sentido inteligible, revela una cierta cualidad afectiva, que no es fácil de traducir, pero que sin embargo se experimenta de manera distinta: tal pintura, aunque no tenga una materia-sujeto, no obstante expresa lo trágico, tal música la ternura, tal poema la angustia o la serenidad. Hay que recordar que la elocuencia de la obra no se mide aquí por la intensidad de lo patético: una obra discreta, fría, delicada puede también ser expresiva como lo pudiera ser otra obra violenta, arrebatada, impúdica; expresivo no quiere significar conmovedor; muy al contrario, la emoción nos arrastra, nos trastorna y nos impide leer la exprexión.

Ante la expresión, el análisis tampoco tiene por qué abdicar inmediatamente. Puede al menos intentar definirla, o en todo caso nombrarla, como tendremos ocasión de decir más tarde. Se la considera muy a menudo unida al nombre del autor de la obra, ya que esta cualidad característica de la obra parece al mismo tiempo designar al autor: es común a la obra y al autor, como un lazo viviente; no sólo es la marca del productor en su obra,

sino lo que de más verdaderamente humano existe en la obra. Por ello, de golpe, dado que lo humano es inmediatamente accesible al hombre, es lo que nos habla más directamente; y la comprensión de la obra es un diálogo que mantenemos con el autor. La expresión es el fundamento de la intersubjetividad. Por otro lado, el análisis puede además reconocer la función de la expresión en el objeto estético. Ella es la que confiere al objeto su forma más alta, dado que es su más alta significación; no en vano es la unidad de una fisionomía, y podría casi afirmarse que también es unidad de comportamiento. Así como identificamos a un individuo según un cierto aire, que no podría exactamente explicarse a base de signos particulares, así también la obra posee una cierta cualidad que desprende de sí y que la anima de parte a parte, aunque no podamos distinguirla ni definirla.

Pero ¿puede el análisis buscar en la misma expresión una estructura y descubrir en ella unos esquemas como se descubren en lo sensible? Aquí es donde fracasa. La expresión es una cualidad, y la cualidad, Bergson lo vio muy bien, no se deja ni descomponer ni componer. Al igual que *no es* posible determinar los esquemas constitutivos del estilo propio de una persona, tampoco se pueden aislar los que constituyen la expresión de una obra; no se puede reducir a elementos la gracia melancólica de *La Pavane*, ni la gloria de las corales de Franck, ni la sensibilidad tierna de *La fille aux cheveux de lin*; puede ocurrir que acoplemos epítetos a los sustantivos que designan tal cualidad, pero esto significará solamente la impotencia de nuestro lenguaje y no una diversidad real. La expresión es captada de golpe y como una unidad indescomponible. Sin embargo el análisis no quisiera abdicar en su empeño. A falta de buscar los componentes del sentimiento revelado por la obra, es decir a falta de un análisis conceptual del que no podría ignorarse su artificialidad, aunque fuese legítimo, puede intentarse la búsqueda de los elementos que producen ese sentimiento y que son particularmente expresivos. Cuando admiramos la serenidad, que nos ha chocado, en un rostro ¿no buscamos acaso los rasgos que producen en nosotros esta impresión, el contraste entre las arrugas de la frente que muestran las huellas de la pasión o de los sufrimientos, y la calma de la mirada o la vivacidad de los pupilas, o el decidido trazo de la boca? De igual modo, en una obra, buscamos los rasgos expresivos: Scholoezer facilita un buen número de ellos en su estudio sobre Bach; lo que motiva la fuerza de la afirmación en el *Preludio, coral y fuga* de Franck ¿no es precisamente el retorno de los

temas, su asunción en un movimiento siempre más rápido y, finalmente, la eclosión del paso de menor a mayor? ¿No es la indecisión a la vez del ritmo y de la tonalidad, lo que motiva la extraña gracia de *La fille aux cheveux de lin*? En toda obra musical hay acordes o modulaciones privilegiados, como sucede también con ciertas palabras en un poema o en una novela, como ocurre con ciertos tonos o formas en una obra plástica... y que están particularmente cargados de sentido y retornar insistentemente. Tales trazos pueden, desde luego, ser muy diversos: bien sean los esquemas en sí mismos, o los detalles de escritura, o bien los temas melódicos de los que hemos observado que no pueden ser estéticamente cualesquiera y que por sí mismos son ya expresivos.

Pero tengamos cuidado: si descubrimos así ciertos rasgos particularmente expresivos, es quizás porque ya hemos descubierto la expresión de la obra total; tales rasgos no se detectan más que *a posteriori*, y no llevan ellos solos la carga de la expresión. Sólo son expresivos en relación al conjunto; aislados ¿lo serían en la misma medida? ¿o si estuviesen insertos en otro contexto? Un desarrollo musical puede modularse de menor a mayor sin producir el efecto que se desprende de la coral de Franck; una sintaxis musical puede parecer algo descuidada aparentemente, sin que se produzca el efecto de los *Preludios* de Debussy. Un mismo rasgo puede dar paso a expresiones muy distintas, de manera que ningún rasgo es verdaderamente expresivo por sí mismo; e inversamente, todos los elementos de la obra pueden indiferentemente concurrir a la expresión. Esto significa que es la obra la que comporta la expresión. Y para distinguir los rasgos a los que desearíamos poder asignarla, sería necesario ir de la parte a la totalidad; tales rasgos no son elementos a partir de los cuales se pueda reconstituir el conjunto, no son esquemas, ni elementos de una estructura, ni agentes generadores de una totalidad.

Es más, tales rasgos, cuando se hallan concertados y sistemáticamente explotados, dejan de ser expresivos a fuerza de querer serlo. La verdadera expresión, acabamos de recordarlo, es discreta y no tolera violencias; dedicarse a obligarla, multiplicar los trucos o forzarla es colocarse fuera de toda posibilidad expresiva. Todo aquel que hace su propio *pastiche*, como el famoso camarero que representa el papel de camarero, busca convertirse en su propia estatua, petrificándose en sí mismo, emplea su espontaneidad para solidificarla. Así la obra pierde su expresividad, que es para ella el signo de una cuasi-espontaneidad, si afirma su expresión no debe, pues, ser querida y obtenida por procedimientos que el análisis puede descubrir y el *pastiche* imitar. No obstante siempre es posible buscar en la obra los rasgos expresivos, pero a condición de que no se olvide: 1° que no puede abordarse esta tarea más que después de haber experimentado ante la obra total la calidad afectiva singular que expresa; 2° que estos rasgos no son esquemas capaces de engendrar la expresión por su desarrollo propio o su síntesis. En rigor, la expresión no es analizable más que en la medida en que escape previamente al análisis.

Así el análisis experimenta su propia limitación y nos reenvía a la percepción por la que el objeto estético es captado en su unidad y con todo su sentido. Se verifica así lo que ya hemos dicho respecto del objeto estético. Y antes que nada queda patente que tal objeto es un para-nosotros, ya que por la percepción consigue su cumplimiento y se revela la expresión mediante la cual obtiene su más alta cota formal. Pero, por otro lado, descubriendo su estructura, esa estructura que posee desde el momento en que es creado, el análisis descubre que también es un en-sí; y cuanto de espacial hay en él (siendo lo espacial el carácter de dado de lo dado) lo confirma. El análisis muestra finalmente que es un para-sí: ese poder que posee de expresar le confiere una cuasi-subjetividad; los esquemas que presiden su composición, a la vez que informan lo sensible y le dan un peso de naturaleza, suscitan en él un invencible movimiento que se despliega en una temporalidad secreta; y precisamente por estar dotado de esta manera, con una especie de interioridad, es capaz de expresión. Pero esa temporalidad se revela en nuestra duración; una vez más, el objeto estético no es más que un cuasi-sujeto para el auténtico sujeto que es el espectador percipiente.

Pero ahora deberemos prestar toda nuestra atención a la percepción.

Notas

(1) La clasificación hegeliana de las artes está en parte fundada sobre esta importancia —gravedad y no concreción— del material: las artes se espiritualizan a medida que lo sensible está menos comprometido en este material.

(2) Los expertos descubren a menudo falsos cuadros en la sobreabundancia más que en la ausencia de rasgos característicos de un autor: lo falso peca más por exceso de celo, la mentira se delata porque imita excesivamente bien la verdad, como las coartadas trucadas, demasiado perfectas para ser auténticas, de las novelas policiacas.

(3) *Psychologie de l'art*, II, pág. 152.

(4) Es Van Gogh quien escribe: «Para dar una impresión de angustia, puede intentarse hacerlo sin ir directamente al histórico jardín de Gethsemaní; para dar un motivo de consuelo y dulzura, no es necesario representar los personajes del sermón de la montaña». Citado por Lhote *ob. cit.* pág. 328.

(5) *Pour comprendre la peinture*, pág. 162.

(6) Volveremos de nuevo sobre ello a propósito de la verdad del objeto estético.

(7) Lo mismo sucede siempre que se conjugan dos artes: si la atención se centra en la danza, no se sigue bien la música; y lo mismo podría decirse ante la pantalla. ¿Quiere ello decir que en esta asociación un arte debe siempre sacrificarse al otro por la limitación de nuestra atención? No exactamente si somos capaces de ir más allá del plano de la representación; podemos en tal caso estar sensiblemente absortos en una expresión que proceda a la vez de ambas artes, conjugadas adecuadamente, y que sea la misma en cada una de ellas.

(8) Retomaremos este asunto en la descripción de la percepción estética, considerando entonces al individuo que reflexiona sobre la obra de arte que percibe, y no limitándonos, como ahora, al objeto de tal reflexión.

(9) Creemos que es el camino que siguen, desde *La psychanalyse du feu* (versión castellana de ed. Schapiro, Buenos Aires 1953) los trabajos de G. Bachelard, siempre más preocupado de dar crédito a las obras que invoca que de psicoanalizarlas.

(10) Véase un excelente análisis del doble sentido de las novelas de Faulkner en C.E. Magny (*L'âge du roman américain*, pág. 209 y ss.)

(11) Hemos indicado lo mismo al hablar del arte religioso; lo que corrientemente se denomina arte religioso no es arte: como por ejemplo el arte de *Saint-Sulpice*. Es un proceso que no vale la pena volver a comentar; es sabido que con buenos sentimientos se hace mala literatura. Pero podemos recordar el motivo: es que los buenos sentimientos están en general animados por una voluntad de apostolado, de manera que la obra no es más que un medio al servicio de una buena causa o de una propaganda; pretende exhortar, seducir, convencer, pero su verdad y sus virtudes apuntan a lo que representan con lo que dejan de ser virtudes estéticas. Sin embargo todo arte auténtico es quizás religioso: manifiesta una fe al igual que puede expresar una filosofía. Pero tal fe no es un credo que se trate de defender, o de ilustrar, sino un desafío o un consentimiento, una esperanza o una desesperación, un acto de amor o una rebelión siempre consumados en la obra misma.

BIBLIOTECA DE
L. C. U. A. P.

BIBLIOTECA

ÍNDICE DE MATERIAS
DEL TOMO PRIMERO

Páginas

PROEMIO 7

INTRODUCCIÓN.— *Experiencia estética y objeto estético* 17

Notas 39

PRIMERA PARTE

FENOMENOLOGÍA DEL OBJETO ESTÉTICO

CAPÍTULO PRIMERO — *Objeto estético y obra de arte* 43

Notas 57

CAPÍTULO SEGUNDO — *La obra y su ejecución* 59

I. Las artes donde el ejecutante no es el autor 60

II. Las artes donde el ejecutante es el autor 69

III. Las reproducciones 76

Notas 83

CAPÍTULO TERCERO — *La obra y el público* 87

1. Lo que la obra espera del espectador 88

a) El ejecutante 89

b) El testigo 94

Nota: El índice onomástico y la bibliografía se incluyen en el segundo volumen: *Fenomenología de la experiencia estética. II. La percepción estética.*

II. Lo que la obra aporta al espectador 99
a) El gusto 100
b) La constitución de un público 102
Notas 111

CAPÍTULO CUARTO — *El objeto estético entre los demás objetos* 115
I. El objeto estético y lo viviente 116
II. El objeto estético y la cosa natural 122
a) La cosa y el objeto de uso 122
b) Objeto estético y naturaleza 125

III. El objeto estético y el objeto usual 133
a) La utilidad 133
b) La presencia del autor 137
c) El estilo 143

IV. El objeto estético y el objeto significante 154
a) De la significación a la expresión 155
b) La expresión en el lenguaje 163
c) La expresión en el objeto estético 171

CONCLUSIÓN — *Naturaleza y forma* 174

Notas 183

CAPÍTULO QUINTO — *Objeto estético y mundo* 191
I. El objeto estético en el mundo 193
a) El objeto estético en el espacio 193
b) El objeto estético en el tiempo 198

II. El mundo del objeto estético 209
a) El mundo representado 211
b) El mundo expresado 217
c) Mundo representado y mundo expresado 226
d) El mundo objetivo y el mundo del objeto estético 231

Notas 239

CAPÍTULO SEXTO — *El ser del objeto estético* 243
I. Las doctrinas 244
a) Sartre 244
b) Ingarden 249
c) Schloezer 255
d) Conrad 257

II. El objeto estético como objeto percibido 260
a) El objeto percibido 260
b) Objeto estético y forma 263

Notas 273

SEGUNDA PARTE

ANÁLISIS DE LA OBRA DE ARTE

CAPÍTULO PRIMERO — *Artes temporales y artes espaciales* 281

Notas 291

CAPÍTULO SEGUNDO — *La obra musical* 293
I. La armonía 293
II. El ritmo 300
III. La melodía 308

Notas 317

CAPÍTULO TERCERO — *La obra pictórica* 321
I. Temporalización del espacio 322
II. La estructura del objeto pictórico 329
a) La armonía 329
b) El ritmo 338
c) La melodía 344

Notas 347

CAPÍTULO CUARTO — *La estructura de la obra de arte en general* 349
I. El tratamiento de la materia 349
II. La materia-sujeto 357
III. La expresión 366
a) De la materia-sujeto a la expresión 366
b) La expresión como inanalizable 372

Notas 377